V. GIULEANU V. IUŞCEANU

TRATAT DE TEORIE A MUZICII

II

VICTOR GIULEANU VICTOR IUŞCEANU

I-a

TRATAT DE TEORIE A MUZICII

II

C. 1745

Biblioteca Universităţii de Arte
"George Enescu" Iaşi

H0000229

CONSERVATORUL DE MUZICĂ
IAŞI
BIBLIOTECA

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
BUCUREŞTI — 1962

PARTEA III

TEORIA TONALITĂŢII

SISTEMELE SONORE

§ 1. Introducere

Scările, modurile și gamele care stau la baza compozițiilor muzicale, cuprinzînd materialul sonor organizat și așezat în ordinea înălțimii, alcătuiesc laolaltă *sistemele sonore*.

Acestea exprimă, în sinteză, relațiile ce se stabilesc între sunete în opera de artă, fiecare formînd un tot organizat, avînd la bază principii și reguli deduse din creația artistică.

În practica muzicală s-au cristalizat, în decursul veacurilor, sisteme sonore diferite, criteriul lor de diferențiere fiind:

a. numărul de sunete componente,

b. organizarea interioară a materialului sonor

a. *Din punct de vedere al numărului de sunete componente* există următoarele sisteme:

— *sistemele oligocordice*[1], formate din 1, 2, 3 și 4 sunete diferite,

— *sistemele pentacordice* și *pentatonice*, formate din 5 sunete diferite,

— *sistemele hexacordice* și *hexatonice*, formate din 6 sunete diferite,

— *sistemele heptacordice*, formate din 7 sunete diferite,

— *sistemele dodecafonice*, formate din 12 sunete diferite.

b. *Din punct de vedere al organizării interioare a materialului sonor* distingem:

— *sistemul sonor prepentatonic* — ce cuprinde scările cu mai puțin de cinci sunete dispuse alăturat și prin salturi,

— *sistemul sonor pentatonic* — ce cuprinde scările formate din cinci sunete dispuse alăturat și prin salturi de terțe,

---

[1] *Oligocordii:* scări muzicale alcătuite din puține trepte (în limba greacă *oligos* = puțin și *chordi* = coardă, sunet).

— *sistemul sonor pentacordic* — ce cuprinde scările formate din cinci sunete dispuse alăturat [1],

— *sistemul sonor hexacordic* — ce cuprinde scările formate din şase sunete dispuse alăturat,

— *sistemul sonor heptacordic* sau *heptatonic* — ce cuprinde scările alcătuite din şapte sunete dispuse alăturat,

— *sistemul sonor atonal* — ce cuprinde scările hexatonice alcătuite din şase sunete dispuse numai prin tonuri, precum şi cele atonale şi dodecafonice.

Toate sistemele sonore — fie ele tonalităţi, moduri sau oricare dintre scări — nu trebuie văzute ca simple scheme sau tipare rigide care stau la baza diferitelor compoziţii muzicale.

Deşi pentru înţelegerea teoretică este nevoie de o prezentare schematică, ele trebuie gîndite şi înţelese însă ca tonalităţi, moduri şi scări ce reprezintă, fiecare în parte, un mijloc propriu de expresie al artei muzicale, al limbajului sonor.

Iată de ce considerăm că tonalităţile, modurile şi scările au o reprezentare vie, capătă viaţă numai în compoziţie, unde, în ambianţă cu ritmul, armonia, forma, precum şi cu celelalte mijloace de expresie (dinamica, agogica etc.), dau naştere operei de artă muzicală.

---

[1] *Pentacordia* cuprinde sistemele sonore alcătuite din 5 sunete dispuse numai prin trepte alăturate. *Pentatonia* cuprinde sistemele sonore alcătuite tot din 5 sunete, însă dispuse nu numai alăturat, ci şi prin salturi. O distincţie asemănătoare trebuie să se facă şi la sistemele sonore numite *hexacordice* (care se compun din succesiuni treptate formate din tonuri şi semitonuri) şi cele numite *hexatonice* sau *hexatonale* (care se compun din succesiuni formate numai din tonuri întregi). Sistemele alcătuite din 7 sunete se numesc fie *heptacordice*, fie *heptatonice*, nemaifiind nevoie de această distincţie, succesiunea sunetelor în cadrul acestora făcîndu-se prin trepte alăturate la intervale de tonuri şi semitonuri.

CAPITOLUL I

SISTEMUL TONAL

§ 2. Considerații teoretice și istorice

Dintre toate sistemele sonore, cel mai utilizat în creația muzicală, în care s-au scris cele mai multe opere de artă, prilejuind elaborarea principiilor teoretice de bază ale muzicii, este *sistemul tonal* [1].

Tonalitatea își găsește expresia unor înalte manifestări la maeștrii artei preclasice, clasice, romantice, școlilor naționale și la cei ai timpurilor noastre.

Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Shumann, Liszt, Chopin, Glinka, Ceaikovski etc. au creat operele lor pe bază tonală, folosind tonalitatea ca un puternic mijloc de expresie al artei muzicale.

Apariția tonalității

Din punct de vedere istoric, tonalitatea a urmat în creația muzicală după modurile medievale, pe care le-a substituit mai întîi în practică și apoi — după cum era firesc — și în teorie.

În sistemul tonal se folosesc scări sau game care au la bază două moduri de organizare a materialului sonor: *majorul natural și minorul natural, cu variantele lor (armonic și melodic).*

Sistemul modal medieval era alcătuit din 8 moduri, care, la rîndul lor, derivau din modurile antice grecești. Dintre acestea, 4 erau socotite autentice (dorianul *re-re*, frigianul *mi-mi*, lidianul *fa-fa*, mixolidianul *sol-sol*) și 4 plagale (hipodorianul *la-re-la*, hipofrigianul *si-mi-si*, hipolidianul *do-fa-do*, hipomixolidianul *re-sol-re*) [2].

---

[1] Datorită importanței lui, sistemul tonal este folosit în lucrarea de față ca bază pentru înțelegerea tuturor celorlalte sisteme sonore. Cunoașterea sa teoretică se impune deci cu necesitate înaintea tuturor celorlalte sisteme.

[2] La modurile autentice, cele 2 note reprezintă cadrul unei octave, iar la cele plagale, nota din mijloc reprezintă tonica modului, care era aceeași atît pentru modul plagal, cît și pentru autenticul său.

După cum se observă, din seria acestora lipseau tocmai modurile cu tonicile *do* și *la*, moduri care stau la baza sistemului tonal și care au apărut, de fapt, ultimele.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală: Henricus Loritus — supranumit Glareanus (1488—1563) —, Gioseffo Zarlino (1517—1590), Jean Philippe Rameau (1683—1764) și Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Meritul de a fi introdus pentru prima dată în teorie modul major *do-do* îi revine lui Henricus Loritus (Glareanus), profesor din Basel, care, în lucrarea sa *Dodekachordon* (12 moduri), adaugă, pe lîngă cele 8 moduri gregoriene, încă 4 moduri:

— ionianul *(do-do)* cu plagalul său hipoionianul *(sol-do-sol)*

— eolianul *(la-la)* cu plagalul său hipoeolianul *(mi-la-mi)*.

Cam în aceeași vreme cu Glareanus, un alt teoretician vestit al timpului, Gioseffo Zarlino, în lucrarea sa *Institutioni hormoniche*, pune bazele fizice ale noului mod (majorul natural), stabilind că acesta își găsește corespondent și model în însăși natura producerii sunetului fundamental cu armonicele sale. Din armonice el deduce existența gamei majore naturale (gama *Do* major natural, spre exemplu, se găsește aproape completă în rezonanța superioară a sunetului fundamental *do*, rezultînd din armonicele 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16: *do, re, mi, sol, la, si, do*; iar acordul tonicii acesteia— acordul major — din armonicele 4, 5, 6, *do-mi-sol*) [1].

În acest timp, practica muzicală — în special creația populară — impunea din ce în ce mai mult supremația noului mod.

Cu două secole mai tîrziu, acele moduri care veniseră ultimele în serie aveau să înlocuiască pe toate celelalte într-un proces istoric care echivalează cu perioada trecerii de la epoca contrapunctului la cea a armoniei.

În anul 1722, în Franța apare *Tratatul de armonie* al lui Jean Philippe Rameau, care pune bazele armoniei și fundamentează științific întregul sistem tonal.

Într-o altă lucrare a sa — *Demonstrația principiului armoniei* (1750) — Rameau expune ideile sale despre modul minor, pe care-l consideră ca o *variantă a modului major*, dîndu-le acestora și un sens estetic: modul major este un mod plin de vigoare („masculinus"), în timp ce modul minor este mai delicat, dulce, moale („femineus").

Din minorul natural, prin ridicarea treptei VII, ia naștere minorul armonic, care devine astfel modul minor de bază al sistemului tonal.

---

[1] Sunetul *fa*, lipsind din ordinea armonicelor superioare, poate fi considerat ca rezultînd din armonicele inferioare ale sunetului fundamental *do* (a se vedea volumul I, § 5).

Dualismul major-minor se impune definitiv, datorită aportului uriaş pe care-l aduce Johann Sebastian Bach, ce desăvîrşeşte şi consacră intrarea lor în creaţie, prin lucrarea sa *Das wohltemperierte Klavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder ut, re, mi anlagend, als auch tertiam minorem oder re, mi, fa betreffend...* (Clavecinul bine temperat sau preludii şi fugi prin toate tonurile şi semitonurile privite atît prin terţa mare — do, re, mi — cît şi prin terţa mică — re, mi, fa...).

În noul sistem, terţa apare ca un al doilea interval organizator după cvintă, prin rolul pe care-l capătă atît în armonie (construcţia acordurilor în tonalitate se face prin suprapunere de terţe), cît şi în stabilirea modului (terţa mare sau mică defineşte modul major sau minor).

În sistemul tonal, cele două moduri — ionian şi eolian — capătă numele de *game*, rămînînd ca noţiunea de *mod* să se refere, aci, numai la organizarea şi aşezarea sunetelor în aceste game.

Prin *tonalitate*, muzica a făcut mari paşi pe linia progresului său ca artă, deoarece aceasta a realizat, pe de o parte, transpunerea sistemelor muzicale pe orice sunet din scara sonoră, iar pe de alta, a făcut posibilă modulaţia, procedeu componistic de bază, care a împins creaţia muzicală înainte.

De aceste avantaje nu s-au putut bucura nici arta medievală cu modurile sale netranspozabile, şi cu atît mai puţin antichitatea greacă, tonalitatea cu toate principiile ei fiind o cucerire a timpurilor moderne.

Tonalitatea stă şi astăzi la baza multor creaţii de mare valoare artistică şi va constitui, şi mai departe, cadrul operelor de artă muzicală.

Veacul nostru însă, îndeosebi prin şcolile naţionale, a adus din nou la lumină — pe linia creaţiei culte — *modurile populare*.

Asistăm la o tot mai largă utilizare a modurilor în compoziţie. Poporul s-a dovedit a fi şi de data aceasta creatorul şi păstrătorul fidel al comorilor de artă ale omenirii.

Utilizarea modurilor în compoziţia cultă actuală nu înseamnă însă întoarcerea la vechile moduri greceşti sau la cele medievale, ci un stil de compoziţie, pe bază modală, ce se realizează în zilele noastre cu mijloacele moderne de expresie ale artei muzicale, mijloace care, din antichitate, evul mediu şi pînă acum, au continuat să se perfecţioneze.

Compozitorii romîni contemporani utilizează pe scară largă modurile şi intonaţiile populare, găsind într-însele infinite posibilităţi de prelucrare tematică, creînd — după exemplul marelui Enescu — opere de artă valoroase.

Această creaţie a făcut posibilă dezvoltarea corespunzătoare a teoriei modurilor populare, care — în ceea ce priveşte şcoala romînească — a devenit de o importanţă asemănătoare tonalităţii.

TEORIA TONALITĂȚII

La baza studiului teoretic al tonalității stau două criterii: criteriul diatonic (diatonismul) și cel cromatic (cromatismul).

Totalitatea scărilor sau gamelor în care sunetele se succed prin tonuri și semitonuri diatonice formează *sistemul tonal diatonic.*

Totalitatea scărilor sau gamelor în care sunetele se succed numai prin semitonuri — diatonice și cromatice — formează *sistemul tonal cromatic.*

§ 3. Sistemul tonal diatonic. Diatonismul

Se consideră diatonice toate sistemele sonore alcătuite din 7 sunete ce se succed prin tonuri și semitonuri diatonice.

Un sistem sonor ca să fie diatonic trebuie să îndeplinească deci două condiții:

— să fie alcătuit din 7 sunete diferite,

— cele 7 sunete să se poată așeza în succesiune sau ordine diatonică (prin tonuri și semitonuri diatonice).

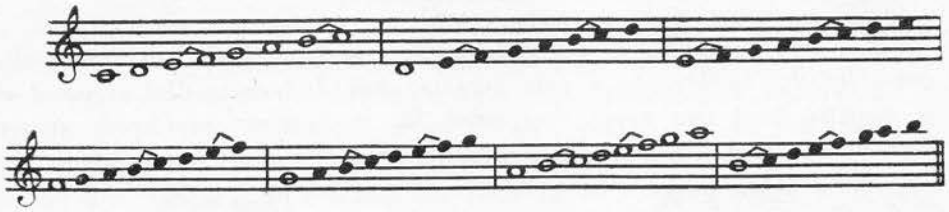
Cu acest număr de sunete și cu o astfel de dispunere interioară a acestora se obțin scări muzicale formate din 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice (semitonurile nefiind alăturate) [1].

---

[1] Verificarea diatonismului unui sistem se face, din punct de vedere teoretic, prin așezarea sunetelor în ordinea reală (din cvintă perfectă în cvintă perfectă); dacă toate sunetele se pot așeza în ordinea reală, *sistemul este diatonic natural*; dacă unul sau mai multe sunete nu se așază în ordinea reală, *sistemul este diatonic modificat.* A se vedea și § 6.

Gelil

Există 7 scări diatonice — ce se pot forma pe fiecare din treptele naturale ale scării generale muzicale (*do, re, mi, fa, sol, la, si*) :



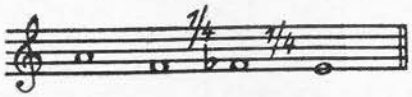
Sistemul tonal diatonic se bazează pe două dintre aceste scări diatonice : majorul natural (scara diatonică ce începe cu sunetul *do*) și minorul natural (scara diatonică ce începe cu sunetul *la*), aceasta din urmă mai ales în varianta sa armonică (cu treapta VII urcată).

Noțiunea de diatonism este foarte veche. Antichitatea greacă cunoștea trei feluri de succesiuni ale sunetelor în melodie sau trei genuri muzicale :

1. *Genul diatonic* („diatonikos") cuprindea scările sau sistemele care aveau la bază tetracordul diatonic, format din două tonuri și un semiton diatonic :

2. *Genul cromatic* („chromatikos") cuprindea scările care aveau la bază tetracordul în componența căruia se afla secunda mărită :

3. *Genul enarmonic* („en-armonikos") cuprindea scările care aveau la bază tetracordul în care semitonul era divizat în două sferturi de ton :



Dintre acestea, singur genul diatonic și-a păstrat sensul vechi pînă în zilele noastre, celelalte nemaicorespunzînd concepției actuale.

§ 4. Noțiunea de gamă, mod, tonalitate

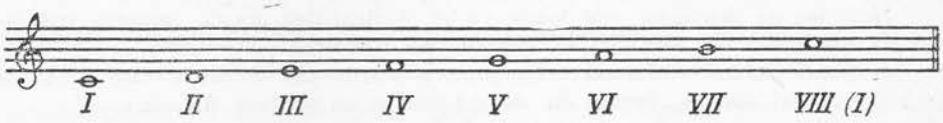
În studiul tonalității, înainte de orice trebuie lămurite, din punct de vedere teoretic, trei noțiuni de bază : noțiunea de gamă, de mod și de tonalitate, fiecare avînd un sens aparte.

Gama

Succesiunea treptată — ascendentă sau descendentă — a sunetelor între o tonică și octava ei se numește gamă [1].

Ea poartă numele primei sale trepte, deci al tonicii. De exemplu: *gama lui do*, înțelegîndu-se prin aceasta șirul de sunete dintre tonica *do* și apariția unui nou sunet *do*; *gama lui la*, înțelegîndu-se prin aceasta șirul de sunete dintre tonica *la* și apariția unui nou sunet *la*:

Sunetele ce alcătuiesc gama se mai numesc și *trepte*, a căror ordine de succesiune se notează prin cifre romane, astfel:



O gamă se determină complet prin denumirea tonicii și a modului.

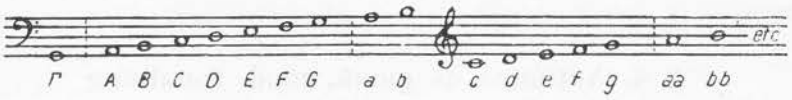
Tonica — prima treaptă a gamei — indică tonalitatea, iar modul (major sau minor) indică felul cum sînt așezate sunetele în gamă. De exemplu: „gama *Do* major", ceea ce înseamnă că tonica gamei este sunetul *do*, iar modul ei este major; „gama *la* minor", ceea ce înseamnă că tonica gamei este sunetul *la*, iar modul acesteia este minor [2].

Pentru *mod*, gama constituie așezarea în ordine *treptată* a sunetelor acestuia, iar pentru *tonalitate*, ea este *sinteza funcțiunilor* pe care le îndeplinesc sunetele în raportul lor față de tonică.

Din punct de vedere estetic, materialul sonor în gamă se prezintă însă schematic, nemișcat, negrăitor, fix, așezat în ordinea înălțimii. El capătă viață și sens artistic numai în cadrul tonalității, unde sunetele se desfășoară liber, nesupuse unei ordini rigide de succesiune.

---

[1] Numele vine dela litera grecească Γ *(gamma)* cu care era notat în solmizația medievală *sol (G)*, sunetul cel mai grav al scării muzicale aflate în uz pe acea vreme:



De la această notă, întregul șir de 7 sunete cuprinse în cadrul unei octave a primit numele de *gamă*.

Noțiunea de gamă în această accepțiune se întîlnește încă de pe timpul lui Odon de Cluny (sec. X) și s-a transmis cu acest sens pînă în zilele noastre.

[2] Gamele tonalităților majore se scriu cu litere mari, iar cele minore cu litere mici. De exemplu: gama *Do* major (*C* dur), gama *la* minor (*a* moll).

Modul

Modul gamelor, și în general al tuturor scărilor muzicale, este dat de structura intonațională a acestora, adică de felul cum sînt așezate tonurile și semitonurile în cuprinsul lor.

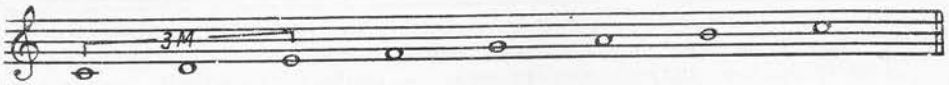
Această ordine se determină pe de o parte prin poziția de înălțime a treptelor gamei față de tonică, iar pe de alta, prin poziția de înălțime dintre treptele înseși.

Așadar, *modul este ordinea sau felul în care sînt dispuse și organizate sunetele în cuprinsul unei game.*

Există două moduri principale de organizare a sunetelor în gamele și scările muzicale: *modul de stare majoră* și *modul de stare minoră.*

Starea majoră sau minoră a modului se determină prin poziția treptei III față de tonică.

Dacă intervalul dintre treptele I—III este de *terță mare*, modul gamei este de stare majoră (mod major):



Dacă intervalul dintre treptele I—III este de *terță mică*, modul gamei este de stare minoră (mod minor) [1]:

Orice modificări s-ar produce în așezarea celorlalte sunete ale gamei, ele nu aduc schimbarea celor două stări modale de bază (majoră sau minoră) ce se determină — așa cum s-a arătat — prin poziția treptei III față de tonică.

De aceea, în cadrul acestor două stări principale modale se pot include toate sistemele sonore folosite în muzică, cu gamele și scările lor, în afară de cele atonale.

Tonalitatea

Fenomenul interdependenței și gravitației funcționale a sunetelor spre un centru sonor, fizic și psihic, precis determinat, denumit tonică, poartă numele de tonalitate.

Ea stabilește poziția concretă de înălțime a modului în scara sonoră.

[1] Prezentarea teoretică a modului minor se va face în capitolul de față pe baza gamei *do* minor — care nu este altceva decît transpunerea gamei *la* minor pe sunetul *do* — în vederea unei mai ușoare comparații cu gama model *Do* major.

De exemplu: *tonalitatea Do* major înseamnă mod major cu centrul de gravitație sonoră pe sunetul *do; tonalitatea re* minor înseamnă mod minor cu centrul de gravitație sonoră pe sunetul *re*.

În tonalitate, relațiile dintre sunete se prezintă în așa fel, încît între acestea se creează o ierarhie și o subordonare față de unul din sunetele scării muzicale ce îndeplinește funcția de *tonică*. Spre acest sunet, care posedă funcțiunea principală și o forță de atracție deosebită, converg toate celelalte sunete cu funcțiuni secundare.

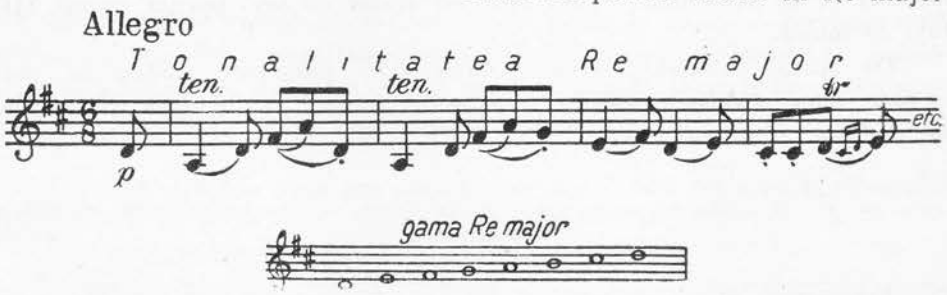
Schematic, sistemul de subordonare și de gravitație a sunetelor în tonalitate — spre exemplu în *Do* major — se prezintă, din punct de vedere melodic și armonic, astfel [1]:

Tonalitatea — majoră sau minoră — poate fi construită pe oricare din cele 12 sunete ale scării muzicale.

Spre deosebire de gamă, unde sunetele erau dispuse numai prin mișcare alăturată, în tonalitate, acestea se prezintă atît succesiv, cît și prin salturi. Aici sunetele se mișcă în voie, formînd un material viu, grăitor, față de aceleași sunete din gamă, unde ele erau nemișcate, fixe.

De exemplu:

L.v. Beethoven (1770—1827)
Concertul pentru vioară în Re major



Istoricește, cele trei noțiuni s-au determinat în perioade diferite.

Noțiunea de mod este cea mai veche, apărînd cu mult timp înaintea celei de gamă și tonalitate.

La vechii greci, prin mod se înțelegea scara muzicală de o anumită structură, avînd tonurile și semitonurile într-o anumită așezare (mod dorian, frigian, lidian

[1] După Gioseffo Zarlino (1517—1590).

etc.) Modul era deci sinonim, la aceştia, cu ceea ce se înţelege azi prin sistem sau scară muzicală.

Medievalii dau modului un sens mai larg (asemănător tonalităţii de azi), aceştia înţelegînd prin mod o anumită structură a melodiei, cu cadenţe şi formule modale specifice.

Nici medievalii, şi cu atît mai puţin grecii antici, nu făceau distincţia dintre *modul major* şi *modul minor*.

Nu se ştia, spre exemplu, care dintre moduri era major şi care minor, noţiunea de major şi minor implicînd ideea de armonie ce se dezvoltă mai tîrziu (sec. XVIII) ca o evoluţie firească a artei muzicale.

Teoria actuală păstrează pentru noţiunea de mod două înţelesuri:

1. *În sistemul tonal*, modul are sensul restrîns de ordine a sunetelor în interiorul gamelor (game de mod major şi de mod minor);

2. *În sistemul modal*, modul are sens de scară muzicală, fiind sinonim cu noţiunea de gamă. De exemplu: modul sau gama doriană, modul sau gama frigiană etc.

Noţiunile de gamă şi tonalitate sînt mai recente, ele apărînd ca o urmare a impunerii stilului armonic în creaţia muzicală (sec. XVII—XVIII).

Fiind un produs al gîndirii armonice, lucrările create pe bază tonală aveau nevoie de sisteme cu o structură modală diferenţiată numai pe cele două moduri de bază (majorul şi minorul cu variantele lor), care să se poată apoi transpune pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice şi în care să se poată stabili raporturi funcţionale armonice (tonică, dominantă, subdominantă etc.).

Astăzi, deşi noţiunea de gamă este proprie sistemului tonal (în cadrul căruia a apărut şi s-a definit), datorită utilizării din ce în ce mai frecvente în compoziţie a scărilor modale, prin extensie, acestea pot fi şi ele numite game.

În cele ce urmează vom analiza mai pe larg principiile teoretice care aparţin fiecărei noţiuni în parte (gamă, mod, tonalitate) în cadrul sistemului tonal.

CAPITOLUL II

PRINCIPII TEORETICE REFERITOARE LA GAMĂ

Modul şi tonalitatea nu pot fi studiate, din punct de vedere teoretic, decît numai prin gamele acestora.

Din definiţia gamei, dată mai înainte, rezultă următoarele:

— *noţiunea de gamă presupune o înşiruire treptată, conjunctă,* a sunetelor modului şi tonalităţii;

— *termenul se referă la scările muzicale complete de 7 sunete* (heptatonice), care sînt cele mai răspîndite în practica muzicală a omenirii [1].

O analiză mai atentă ne dezvăluie că gama — deşi se prezintă numai ca o înlănţuire treptată de sunete — ascunde în sine raporturi şi relaţii care privesc atît modul cît şi tonalitatea.

§ 5. Ordinea reală (naturală) şi cea aparentă a sunetelor în gamă

Ordinea în care apar sunetele în gamă este de două feluri: reală (naturală) şi aparentă.

În ordinea reală sau naturală, sunetele gamei se succed din cvintă perfectă în cvintă perfectă, aşa cum apar în rezonanţa sonoră.

[1] Iniţial, noţiunea de gamă s-a referit la o *serie treptată* şi *completă* de 7 sunete (heptatonică). Cu timpul, ea s-a extins şi asupra scărilor cu mai puţine sau mai mulţe sunete în componenţa lor, chiar dacă acestea se succedau sau nu prin trepte alăturate. De exemplu: gama (scara) pentatonică, gama (scara) dodecafonică etc. În zilele noastre, „gama" capătă un sens şi mai larg — acest nume atribuindu-se tuturor scărilor ce stau la baza compoziţiilor muzicale. Termenul a devenit, aşadar, sinonim cu cel de „sistem". De exemplu: gamă sau sistem pentatonic, gamă sau sistem dorian, gamă sau sistem cromatic etc. În cadrul tonalităţii însă, gama îşi păstrează sensul iniţial, acela cu care a intrat în teoria muzicii.

Ordinea reală a sunetelor în gama Do major

În ordinea aparentă, sunetele gamei se succed prin tonuri şi semitonuri, adică în raporturile lor de înălţime cele mai apropiate.

Ordinea aparentă a sunetelor în gama Do major

Primul principiu — al succesiunii reale a sunetelor în gamă — are o importanţă teoretică deosebită, întrucît acesta explică *relaţiile funcţionale* ce se stabilesc între sunete în cadrul tonalităţii. El stă deci la baza *sistemului funcţional tonal*, în care principala relaţie — tonică, dominantă, subdominantă — determină raporturile dintre sunetele acestui sistem.

Pentru aceste motive, ordinea din cvintă perfectă în cvintă perfectă a sunetelor gamei mai poartă numele de *ordine funcţională*.

Celălalt principiu — al succesiunii aparente a sunetelor în gamă (prin tonuri şi semitonuri) — dă posibilitatea cunoaşterii structurii modale, a raporturilor melodice dintre sunete, a intervalelor caracteristice etc.

Gama diatonică

O gamă se consideră diatonică atunci cînd toate cele 7 sunete componente formează, între tonică şi octava ei, o succesiune alcătuită numai din tonuri şi semitonuri diatonice.

Gama diatonică este de două feluri: *naturală şi modificată.*

§ 6. Gama diatonică naturală

Gama diatonică în care toate sunetele se aşază în ordinea naturală, adică din cvintă perfectă în cvintă perfectă, se numeşte naturală [1].

Treptele acesteia, provenind din succesiunea naturală, poartă numele de *trepte naturale.*

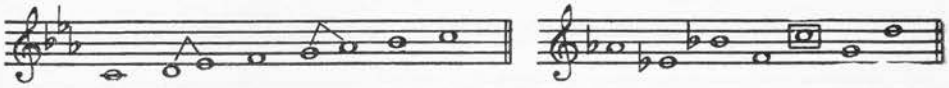
---

[1] Sînt considerate *naturale* toate sistemele sonore alcătuite din 5 sau 7 sunete ce pot fi aşezate din cvintă perfectă în cvintă perfectă.

În gamele *Do* major și *do* minor, spre exemplu, toate sunetele componente provin din ordinea naturală, de aceea, aceste game sînt *diatonice naturale :*

Gama diatonică naturală Do major x)

Gama diatonică naturală do minor



§ 7. Gama diatonică modificată

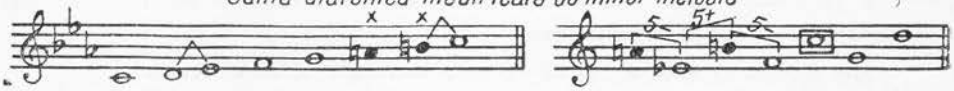
Gama diatonică în care unul sau mai multe sunete componente nu provin din ordinea naturală, ci prin modificarea cromatică a unor trepte, se numește modificată.

Treptele care nu provin din succesiunea naturală sînt *trepte modificate* (nenaturale) sau *cromatice.*

Gama *do* minor armonic, spre exemplu, are o treaptă modificată (VII), iar *do* minor melodic are două trepte modificate (VI și VII) — care nu provin din ordinea cvintelor perfecte — deci, acestea sînt *game diatonice modificate :*

Gama diatonică modificată do minor armonic

Gama diatonică modificată do minor melodic



x = sunete ce nu aparțin ordinii naturale *(trepte modificate).*

Este de la sine înțeles că sunetele care primesc *alterații constitutive* sînt diatonice, pe cînd cele care primesc *alterații accidentale* sînt sunete modificate sau cromatice pentru gama respectivă.

În concepția tonală deci, gamele modificate — din cauza preponderenței elementelor diatonice — rămîn diatonice, deși alterările unor trepte aduc elemente cromatice în conținutul lor.

---

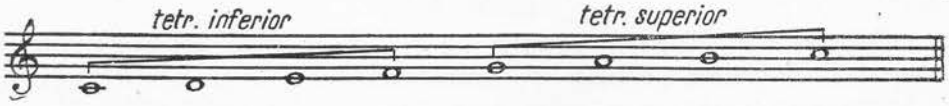
* Gama naturală *Do* major constituie gama „model" sau punctul de plecare pentru înțelegerea și studiul întregului sistem tonal.

Game cromatice vor fi considerate — în sistemul tonal — acele game care se succed numai prin semitonuri (diatonice și cromatice) [1].

§ 8. Tetracordul

În teoria actuală, *prin tetracord se înțelege o succesiune treptată de 4 sunete, în care poziția sunetului al treilea față de cel de bază definește modul acestuia, iar locul semitonului, caracterul său* [2].

O gamă heptatonică este formată din două tetracorduri:



Tetracordurile în gamele sistemului tonal

Gamele sistemului tonal folosesc trei feluri de tetracorduri, fiecare avînd o structură aparte.

1. *Tetracordul major* are interval de *terță mare* între sunetul al treilea și cel de bază, iar semitonul, la vîrf:

2. *Tetracordul minor* are interval de *terță mică* între sunetul al treilea și cel de bază, iar semitonul, fie la mijloc, fie la bază [3]:

---

[1] În sistemul modurilor populare, „diatonismul" și „cromatismul" diferă întrucîtva față de sensul lor din sistemul tonal. Diatonice vor fi, în moduri, numai scările ale căror sunete se succed din cvintă perfectă în cvintă perfectă (modurile diatonice coincid deci cu cele naturale), iar cromatice vor fi considerate, în sistemul modal, acele scări care au în cuprinsul lor una sau mai multe trepte modificate cromatic (modurile modificate coincid cu cele cromatice). În modurile populare, cromatismul nu va avea deci sensul de succesiune semitonală.

[2] Vechii greci numeau *tetra-chordon* un instrument cu 4 coarde, de la care s-a ajuns apoi la noțiunea de tetracord, cu sensul de succesiune treptată alcătuită din 4 sunete diferite.

[3] Tetracordul cu semitonul la bază se va întîlni și în sistemul modal ca tetracord frigian.

3. *Tetracordul armonic* este format din secundă mică, secundă mărită (interval caracteristic în gamele majore armonice şi minore armonice) şi secundă mică :

★

Din cele mai îndepărtate timpuri — încă de la vechii greci — sistemele sonore se construiau pe bază de tetracorduri.

Tetracordul era deci la aceştia cadrul pe care se dezvolta întreaga varietate modală.

Evul mediu preia tetracordul ca element de bază în formarea scărilor modale, dar cadrul pe care se desfăşoară varietatea modală este acum octava (octava modală).

Sistemele actuale ca : sistemul tonal, sistemul modurilor populare (diatonice şi cromatice) folosesc de asemenea tetracordurile în diferitele forme, dar cadrul modal rămîne pe mai departe octava, teoria actuală folosind tetracordurile îndeosebi pentru analiza diferitelor sisteme.

CAPITOLUL III

PRINCIPII TEORETICE REFERITOARE LA MOD

În teoria tonalității, *prin mod se înțelege* — după cum s-a arătat și la § 4 — *ordinea în care sînt dispuse sunetele în cuprinsul gamei.*

Sistemul tonal se bazează pe existența a doua moduri principale de așezare și organizare a sunetelor în game: *modul major* și *modul minor.*

Determinarea unui mod sau altul se face — din punct de vedere teoretic — pe două căi:

a. *prin raportul de înălțime al sunetelor (treptelor) față de tonică* (de exemplu: terța mare sau mică față de tonică, sexta mare sau mică față de tonică etc.);

b. *prin raportul de înălțime dintre treptele înseși,* adică prin felul cum sînt așezate tonurile și semitonurile gamei.

După cum modul este de o stare sau alta (major sau minor), acesta își are etosul, caracterul său specific, individualitatea sa.

§ 9. Treptele modale

Principala treaptă care definește modul — major sau minor — este treapta III a gamei. Cînd treapta III se află la interval de *terță mare* față de tonică, *modul gamei este major,* iar cînd aceeași treaptă se află la interval de *terță mică* față de tonică, *modul gamei este minor.*

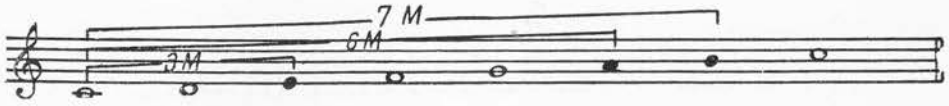
La afirmarea și determinarea modului însă, prin poziția pe care o ocupă față de tonică, în afară de treapta III concură și treptele VI și VII ale gamei.

De aceea, *trepte modale* sînt considerate treptele III, VI și VII ale gamei, prima fiind *treapta modală principală,* pentru că ea singură definește starea majoră sau minoră a modului, iar celelalte sînt *trepte modale secundare,* servind la determinarea variantelor modului major și minor.

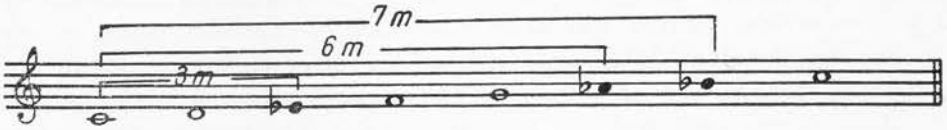
CONSERVATORIUL DE MUZICĂ IAȘI BIBLIOTECA

Cînd — spre exemplu — treptele III, VI și VII se află la intervale mari față de tonică (3-ță mare, 6-tă mare, 7-mă mare), modul este *major natural*. Cînd însă aceleași trepte se află la intervale mici față de tonică (3-ță mică, 6-tă mică, 7-mă mică) modul este *minor natural*:

Gamă de mod major natural



Gamă de mod minor natural



Modificînd treptele modale secundare (VI și VII) prin alterarea lor, coborîtor în major și suitor în minor, vom obține variantele majorului natural (majorul armonic și melodic) și cele ale minorului natural (minorul armonic și melodic).

Gamele care au treapta III la interval de terță mare față de tonică alcătuiesc *sistemul modului major*, iar cele care au aceeași treaptă la interval de terță mică față de tonică alcătuiesc *sistemul modului minor* [1].

[1] În terminologia germană, sistemul modului major poartă numele de *Dursystem*, iar cel minor, *Mollsystem*.

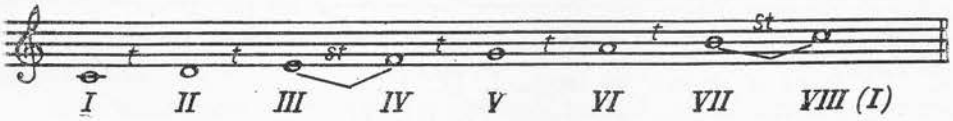
A. SISTEMUL MODULUI MAJOR

Modul major se prezintă, în tonalitate, sub trei aspecte: majorul natural, armonic și melodic [1].

§ 10. Majorul natural. Determinarea caracteristicilor acestui mod și a provenienței sale în rezonanță

Gama modului major natural este formată din 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice dispuse astfel:

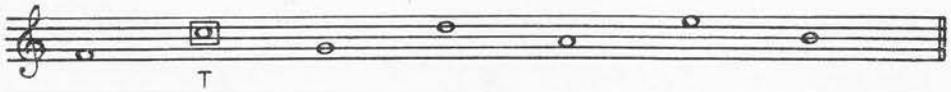
Gama Do major natural



Tonurile se află între treptele: I—II, II—III, IV—V, V—VI și VI—VII.

Semitonurile se află între treptele: III—IV și VII—VIII.

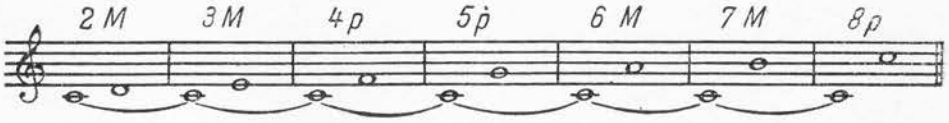
Majorul se numește *natural* întrucît toate sunetele sale se așază în ordinea naturală a cvintelor:



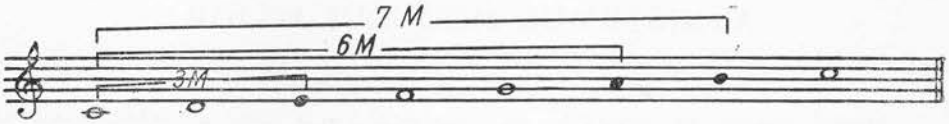
[1] În ceea ce privește *majorul armonic* și *cel melodic*, acestea au fost denumite astfel prin analogie cu respectivele variante ale modului minor (minorul armonic și melodic), care sînt mai frecvente în creație decît cele două variante ale modului major.

Caracteristicile majorului natural

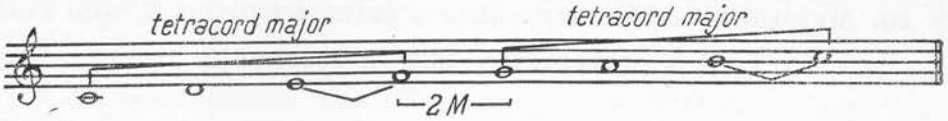
Sunetele gamei acestui mod, față de tonică, sînt așezate la *intervale mari* și *perfecte*:



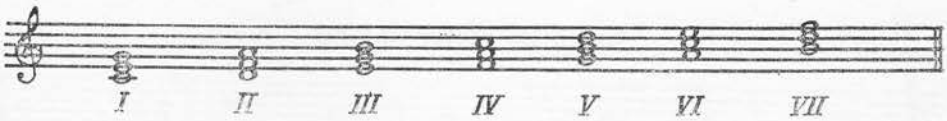
Treptele modale (III, VI și VII) se află la *intervale mari* față de tonică (3-ță mare, 6-tă mare și 7-mă mare):



Tetracordurile acestui mod sînt amîndouă *majore*, unite printr-un interval de secundă mare:



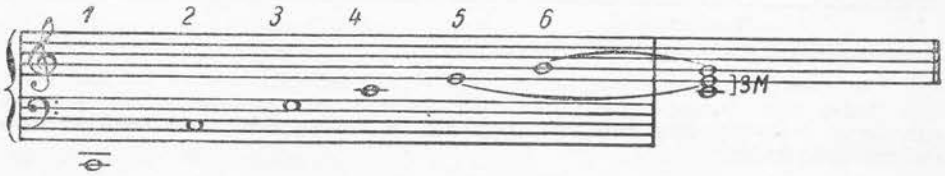
Acordurile ce se obțin pe treptele gamei majore naturale au următoarea structură:



— acorduri majore pe trepte I, IV, V;
— acorduri minore pe treptele II, III, VI;
— acord micșorat pe treapta VII.

Rezonanța majorului natural se află în armonicele superioare (primele 6 armonice) ale sunetului fundamental, în care determinanta modului este terța mare (armonicul 5).

Rezonanța gamei Do major (armonicele superioare ale sunetului do)



În concluzie, căutînd să facem cîteva aprecieri teoretice generale asupra majorului natural — față de caracteristicile descrise mai sus — vom constata:

— *structura sa modală* (mod major) este deservită nu numai de principala treaptă modală (III), ci totodată și de celelalte trepte modale (VI și VII), toate aflîndu-se la *intervale mari* față de tonică (3-ță mare, 6-tă mare, 7-mă mare);

— *cele două tetracorduri simetrice* dau modului un echilibru melodic perfect, echilibru care, transpus în ordinea cvintelor, ne dă relația: 1 subdominantă, 1 tonică și 5 dominante;

— *acordurile* de pe treptele I, IV, V sînt majore, precizîndu-se astfel și din punct de vedere armonic caracterul modului;

— *corespondența* sa în rezonanța armonică superioară dă modului un suport și în realitatea fizică a sunetelor.

Toate aceste considerații ne duc la concluzia că majorul natural este modul cu organizarea cea mai echilibrată și perfectă a materialului sonor, organizare pe care nu o vom mai întîlni la nici unul dintre moduri.

O asemenea structură, cu astfel de caracteristici, determină, cum este și firesc, un anumit etos acestui mod.

Din acest punct de vedere, majorul natural — modul cel mai utilizat în compozițiile muzicale bazate pe tonalitate — este luminos, deschis, senin, fiind folosit cu precădere pentru exprimarea imaginilor luminoase, de forță, energie, expansivitate, însuflețire.

Desigur, acest etos al majorului natural nu trebuie înțeles în mod mecanic sau limitativ.

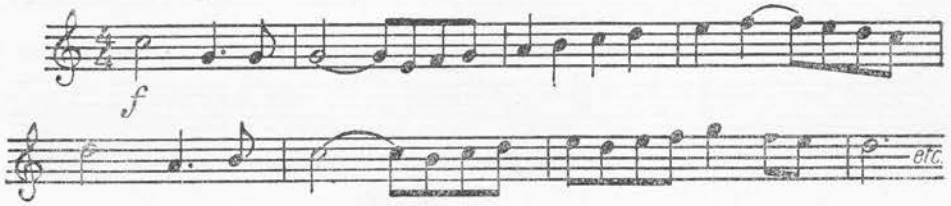
Diferitele calități ale sunetului muzical (timbrul, registrul, intensitatea) precum și ceilalți factori ai expresiei muzicale (ritmul, armonia etc.), reuniți în imaginea muzicală, pot întări sau infirma coloritul firesc al majorului natural.

Datorită acestor factori, prin majorul natural pot fi redate uneori și sentimente lirice, triste, severe și de un puternic dramatism.

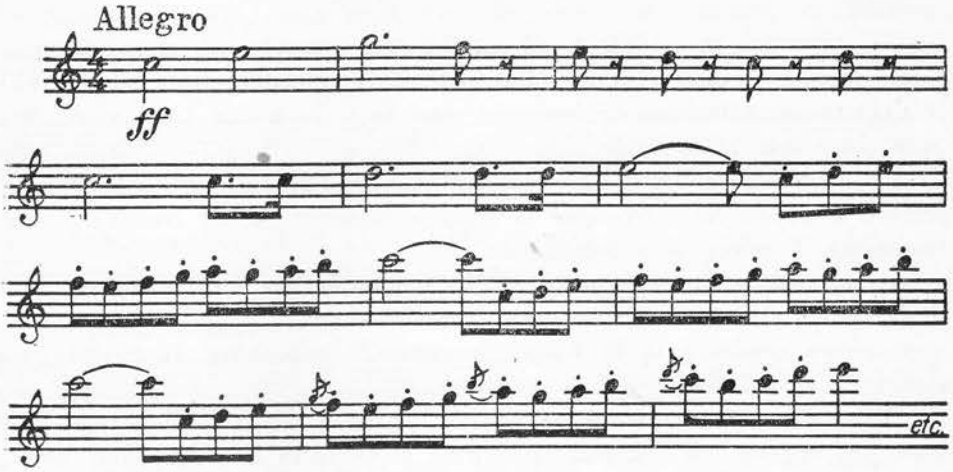
Majorul natural

Exemple din literatura muzicală:

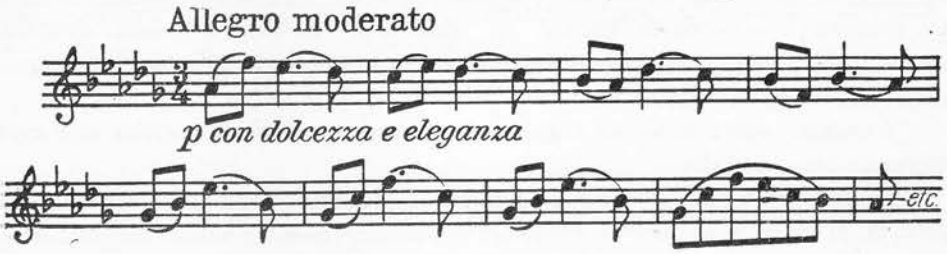
R. Wagner (1813—1883)
Opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"



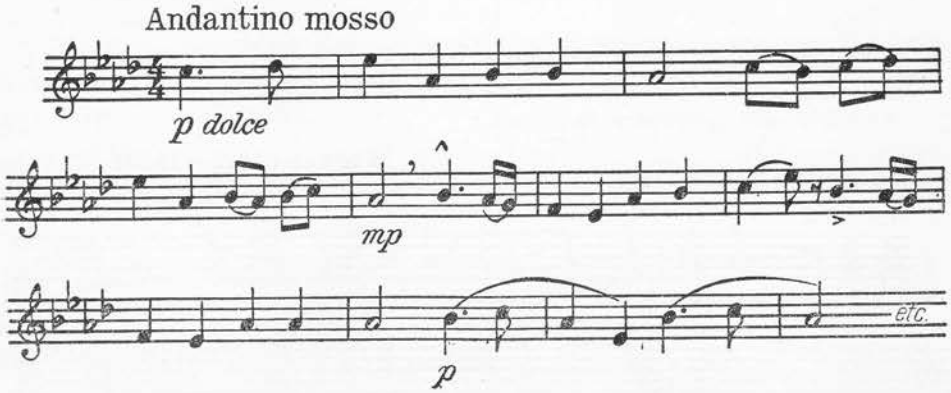
L.v. Beethoven (1770—1827)
Simfonia V



P. I. Ceaikovski (1840—1893)
Opera „Evgheni Oneghin"



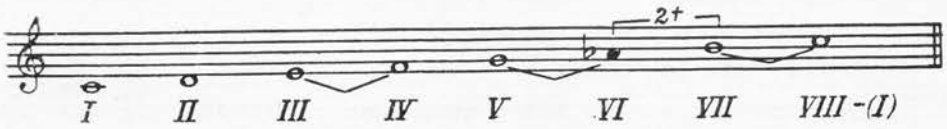
I. D. Chirescu
Cîntec de leagăn



§ 11. Majorul armonic. Determinarea caracteristicilor majorului armonic

Gama modului major armonic se formează prin coborîrea treptei VI a majorului natural:

Gama Do major armonic



Din această cauză, față de majorul natural, structura acestui mod capătă un alt aspect, avînd:

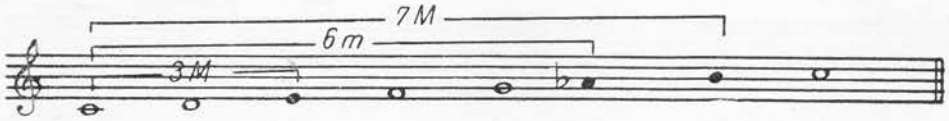
— *3 tonuri*, între treptele I—II, II—III și IV—V;
— *3 semitonuri*, între treptele III—IV, V—VI și VII—VIII;
— *1 secundă mărită*, între treptele VI—VII.

Caracteristicile majorului armonic

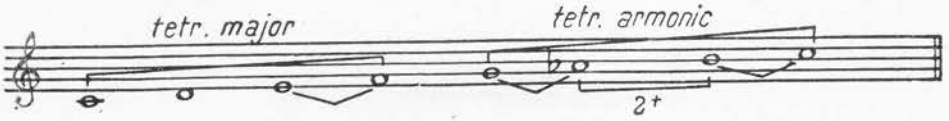
Principala caracteristică a acestui mod o constituie secunda mărită de pe treapta VI, datorită căreia majorul armonic a primit acest nume, prin analogie cu minorul armonic, în care, de asemenea, se găsește un interval de secundă mărită între treptele VI—VII.

Sunetele gamei, față de tonică, au următoarea așezare:

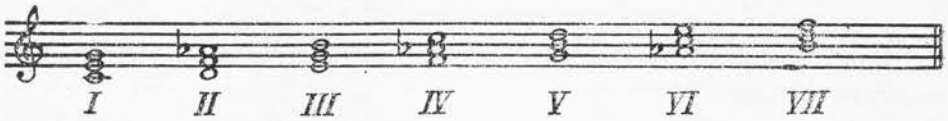
Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3-ță mare, 6-tă mică și 7-mă mare față de tonică:



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului major armonic sînt: primul, tetracord major, iar al doilea, tetracord armonic:



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei majore armonice au următoarea structură :



— acorduri majore pe treptele I, V ;
— acorduri minore pe treptele III, IV ;
— acorduri micșorate pe treptele II, VII ;
— acord mărit pe treapta VI.

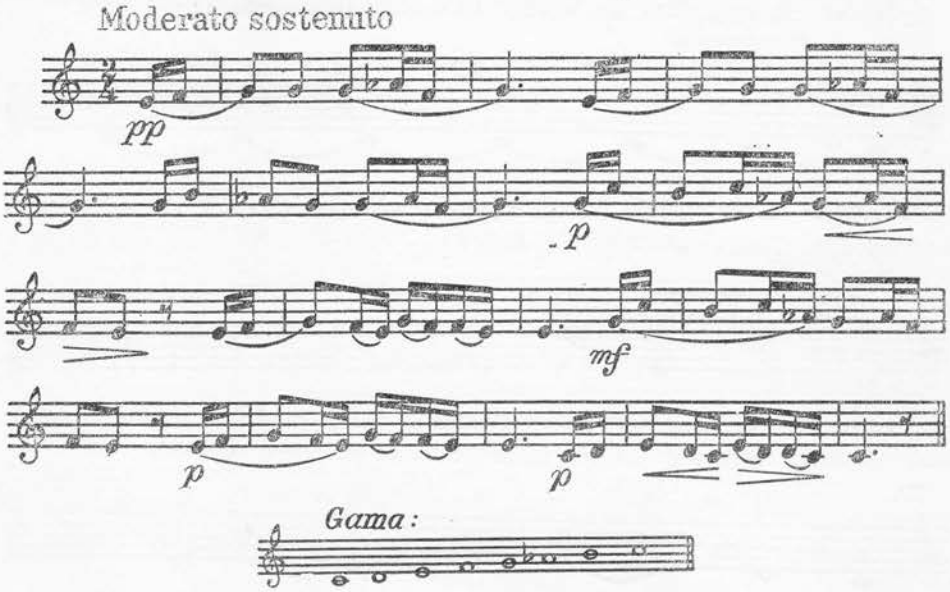
Întrucît majorul armonic este format dintr-un tetracord major și un tetracord armonic, melodiile care au la bază un asemenea mod posedă atît caracterul luminos, deschis, al majorului din primul tetracord, cît și nuanța exotică, orientală, a tetracordului al doilea, datorită secundei mărite, specifice muzicii orientale.

Acest mod, deși puțin utilizat în literatura muzicală, este de o particularitate și de o atracție deosebită.

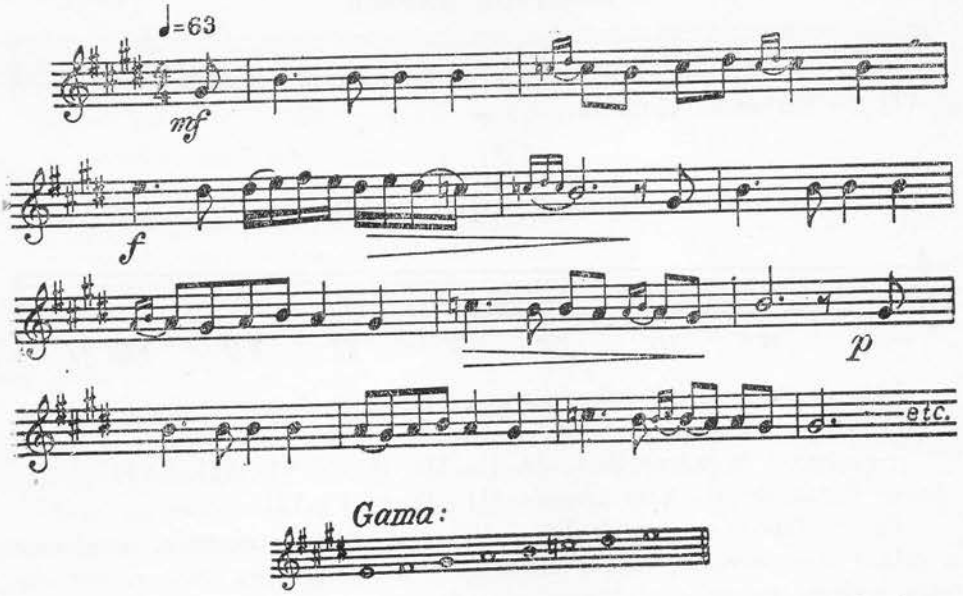
Majorul armonic

Exemple din literatura muzicală :

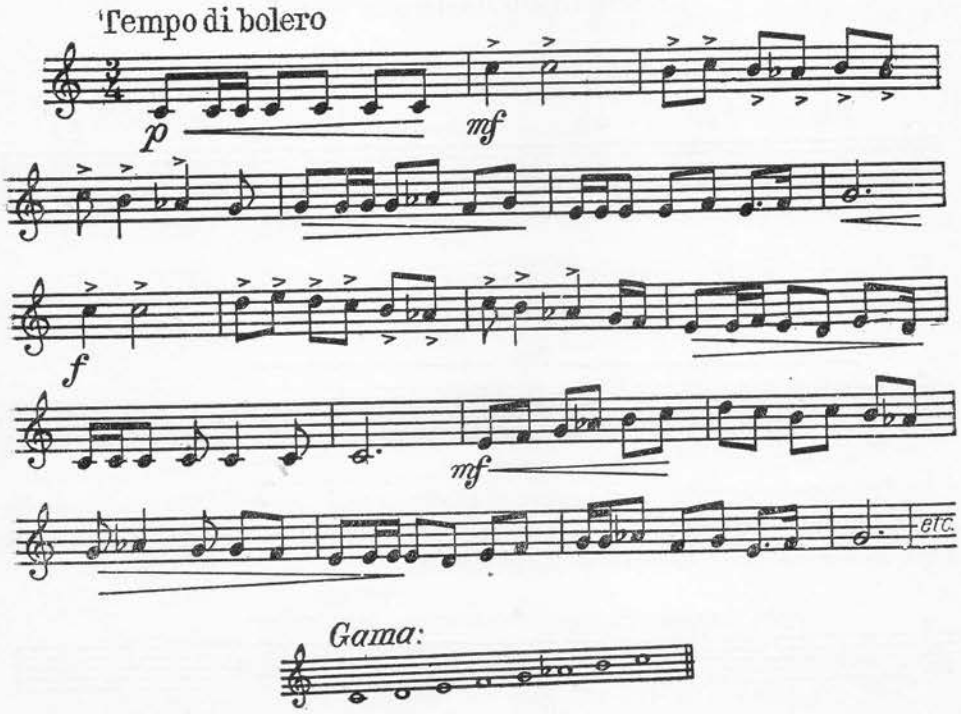
M. M. Ippolitov-Ivanov (1859—1935)
Fragmente turanice



P. Vladigherov
Suită bulgară



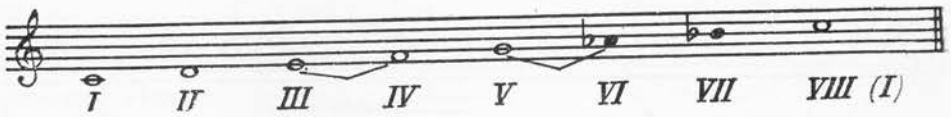
V. Giuleanu
Bolero



§ 12. Majorul melodic. Determinarea caracteristicilor majorului melodic

Gama modului major melodic se formează prin coborîrea treptelor VI și VII ale majorului natural:

Gama Do major melodic



Față de majorul natural, structura acestui mod capătă un alt aspect, avînd:

— *5 tonuri*, între treptele I—II, II—III, IV—V, VI—VII și VII—VIII;

— *2 semitonuri*, între treptele III—IV și V—VI.

Pentru faptul că treptele VI și VII sînt alterate coborîtor, acest mod a primit denumirea de *major melodic*, prin analogie cu *minorul melodic*, unde aceleași trepte sînt alterate suitor.

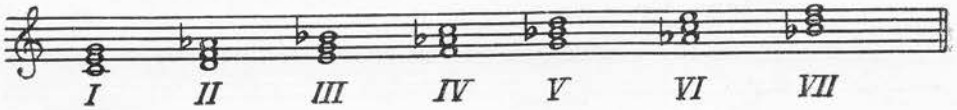
Caracteristicile majorului melodic

Sunetele gamei față de tonică au următoarea așezare:

Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3-ță mare, 6-ță mică și 7-mă mică față de tonică:

Tetracordurile din care este alcătuită gama modului major melodic sînt: primul, tetracord major, iar al doilea, tetracord minor, pentru care fapt modul se mai numește și *major-minor*:

Acordurile ce se obțin pe treptele gamei majore melodice au următoarea structură :



— acorduri majore pe treptele I, VII ;
— acorduri minore pe treptele IV, V ;
— acorduri micșorate pe treptele II, III ;
— acord mărit pe treapta VI.

Melodiile care au la bază majorul melodic au un caracter mai umbrit decît cele scrise în majorul natural, din cauza tetracordului al doilea care este minor.

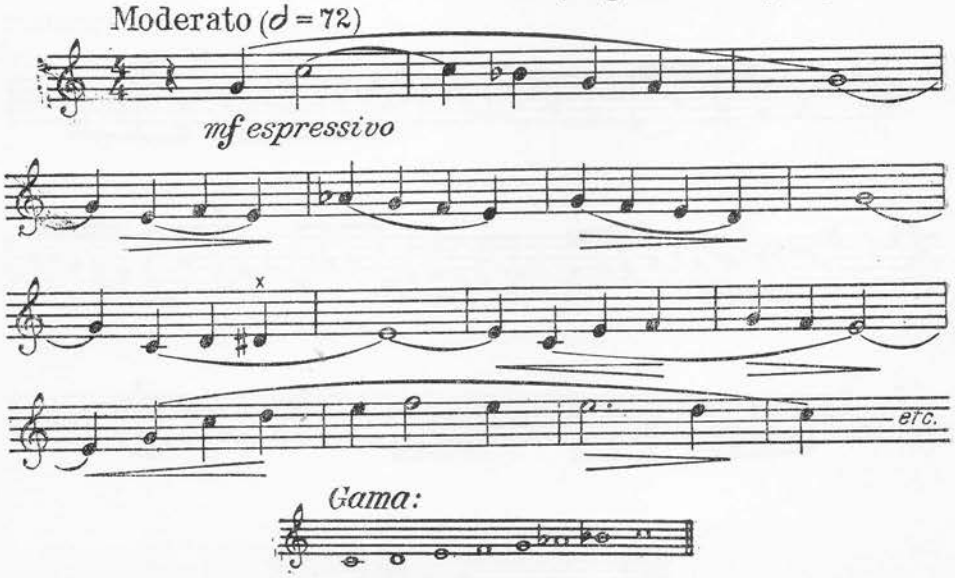
Acest mod reprezintă cel mai pregnant contrastul dintre sentimentele pe care le exprimă majorul și cele pe care le exprimă minorul, din cauza celor două tetracorduri diferite din componența sa (major și minor).

Este un mod care se întîlnește mai rar în literatura muzicală, fiind caracteristic mai ales melodiilor de proveniență populară.

Majorul melodic

Exemple din literatura muzicală :

S. V. Rahmaninov (1873—1943)
Concertul nr. 2 pentru pian
(fragment transpus pe **do**)



x = notă de pasaj (cromatică), ce nu afectează structura modului.

CONSERVATORIUL DE MUZICĂ IAȘI BIBLIOTECA

V. Iuşceanu
Melodie

Allegretto

p

p

mf

Gama.

Jumătate de joc
Melodie populară

3

3

Gama:

V. Doboș
Pe plaiuri moldovene

Largo poco rubato

etc.

Gama:

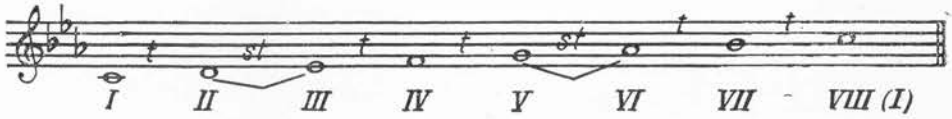
B. SISTEMUL MODULUI MINOR

Modul minor se prezintă în tonalitate sub trei aspecte: minorul natural, armonic și melodic [1].

§ 13. Minorul natural. Determinarea caracteristicilor minorului natural și a provenienței sale în rezonanță

Gama modului minor natural este formată din 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice, dispuse astfel:

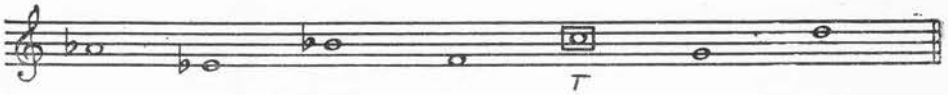
Gama do minor natural



Tonurile se află între treptele I—II, III—IV, IV—V, VI—VII și VII—VIII.

Semitonurile se află între treptele II—III și V—VI.

Minorul se numește *natural*, întrucît toate sunetele sale se așază în ordinea naturală a cvintelor:

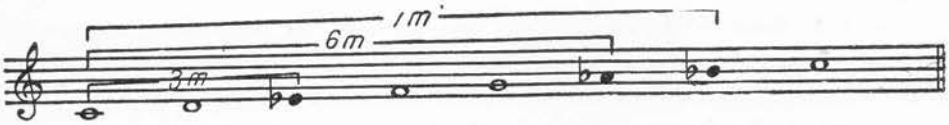


[1] Modul minor în forma lui *naturală* se găsește mai puțin utilizat în tonalitate, deoarece acesta nu servește cerințelor armoniei (nu are trison major pe treapta V, acord de 7-mă de dominantă și acordul sensibilei). Tonalitatea folosește cel mai mult varianta *armonică* a minorului și într-o măsură mai mică, varianta sa *melodică*.

Caracteristicile minorului natural

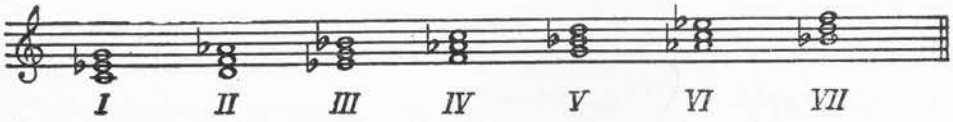
Sunetele gamei sînt așezate, față de tonică, la intervale *mici* și *perfecte,* afară de cel de pe treapta II, care este la un interval *mare :*

Treptele modale (III, VI și VII) se află la *intervale mici* față de tonică (3-ță mică, 6-tă mică, 7-mă mică) :



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului minor natural sînt amîndouă *minore,* unite printr-un interval de secundă mare :

Acordurile ce se obțin pe treptele gamei minore naturale au următoarea structură :

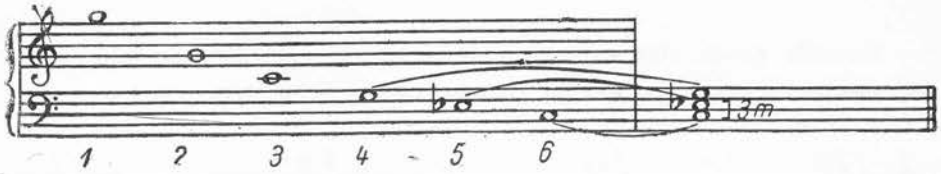


— acorduri minore pe treptele I, IV, V ;
— acorduri majore pe treptele III, VI, VII ;
— acord micșorat pe treapta II.

Rezonanța minorului natural se află în armonicele inferioare (primele 6 armonice) ale sunetului fundamental, în care determinanta modului este terța mică (armonicul 5 inferior) [1].

[1] A se vedea vol. I, § 5, pag. 40.

Rezonanța gamei do minor (armonicele inferioare ale sunetului sol)[1]



Căutînd să facem cîteva aprecieri teoretice generale asupra minorului natural — așa cum s-au făcut și pentru majorul natural — vom constata următoarele :

— *structura sa modală* (mod minor) este deservită nu numai de principala treaptă modală (III), ci totodată și de celelalte trepte modale (VI și VII), toate aflîndu-se la *intervale mici* față de tonică (3-ță mică, 6-tă mică, 7-mă mică) ;

— *cele două tetracorduri*, deși sînt minore, nu mai au o așezare simetrică a semitonurilor în cuprinsul lor (ca în majorul natural), primul avînd semitonul la mijloc, iar al doilea semitonul la bază ;

— *acordurile* de pe treptele I, IV, V sînt minore, precizîndu-se astfel și din punct de vedere armonic caracterul modului. În acest mod însă, acordul treptei V, care este minor, și acordul treptei VII, care este major, nu servesc postulatele armoniei, neputîndu-se realiza acordul de dominantă (acord major) și acordul treptei VII (acord micșorat).

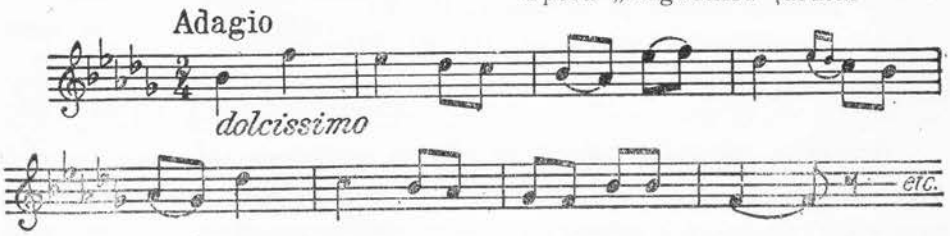
Din punct de vedere al etosului, minorul natural, datorită caracteristicilor descrise mai sus — dintre care un rol deosebit îl au intervalele mici față de tonică și lipsa sensibilei — se prezintă sobru, trist, așezat, domol, cu o oarecare nuanță de arhaism.

Avînd treapta VII la interval de ton față de tonică (subtonică), minorul natural este modul care, în tonalitate, și-a păstrat cel mai bine caracterul său popular, ce este evident în orice compoziție care are la bază un asemenea mod.

Minorul natural

Exemple din literatura muzicală :

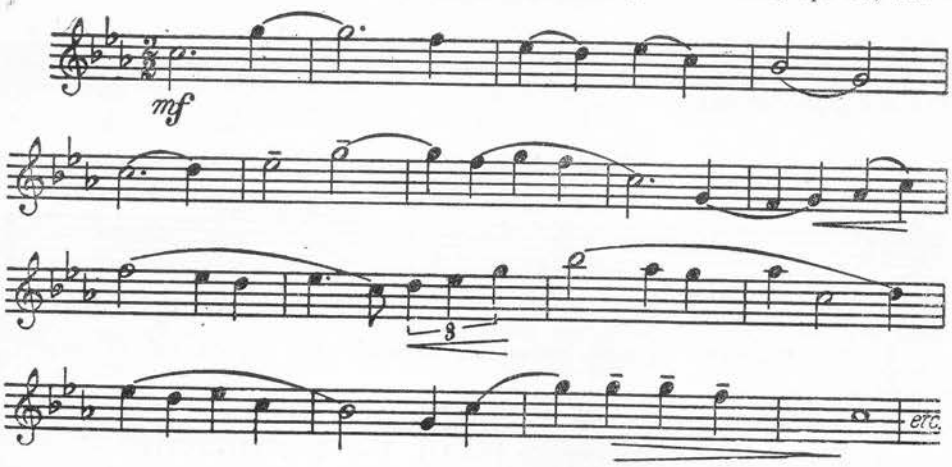
N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Logodnica țarului"



[1] Rezonanța gamei *do* minor s-a obținut cu ajutorul armonicelor inferioare ale sunetului fundamental *sol*.

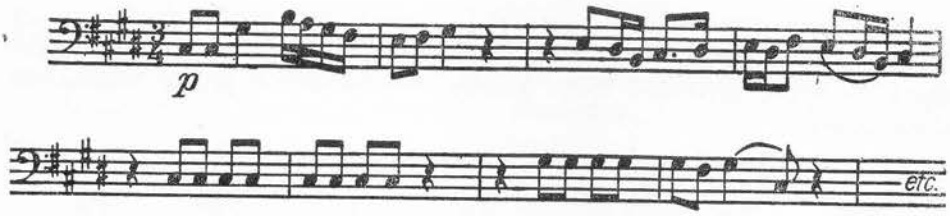
N. Aladov

Sonatină pentru oboi, op. 67, nr. 1



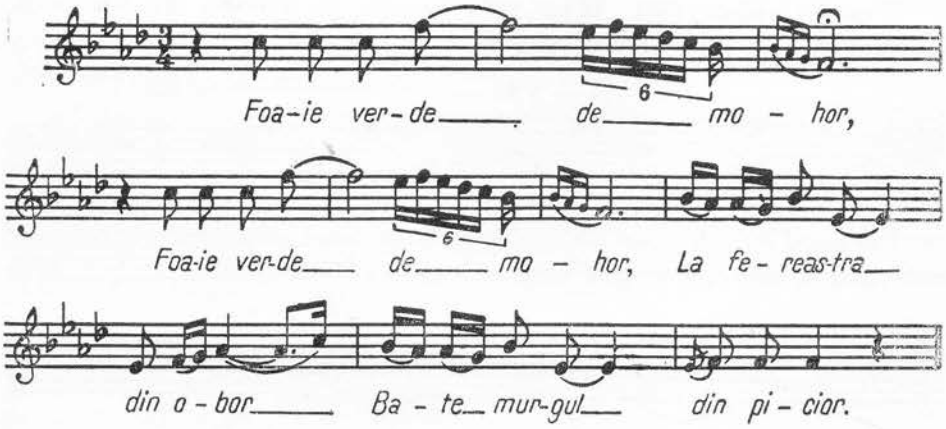
S. V. Dragoi

Opera „Năpasta"



D. D. Botez

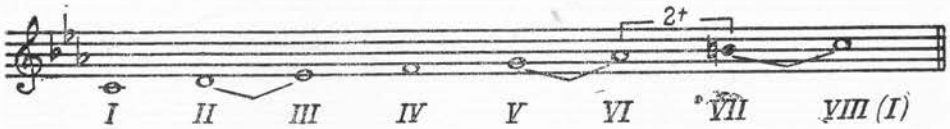
Foaie verde de mohor



§ 14. Minorul armonic. Determinarea caracteristicilor minorului armonic

Gama minorului armonic se formează prin alterarea suitoare a treptei VII din minorul natural :

Gama do minor armonic



Față de minorul natural, structura acestui mod capătă un alt aspect, avînd :

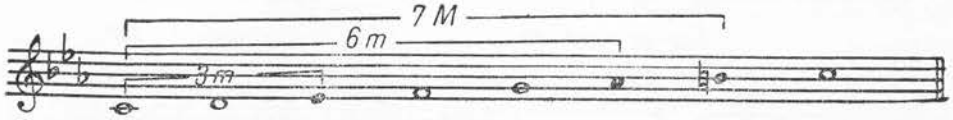
— *3 tonuri,* între treptele I—II, III—IV și IV—V ;
— *3 semitonuri,* între treptele II—III, V—VI și VII—VIII ;
— *1 secundă mărită,* între treptele VI—VII.

Caracteristicile minorului armonic

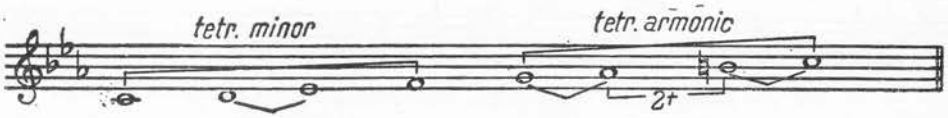
Principala caracteristică a modului o constituie secunda mărită ce s-a obținut prin ridicarea treptei VII, pentru a i se crea sensibilă, funcțiune cerută de legile armoniei, motiv pentru care modul a primit numele de *minor armonic.*

Sunetele gamei, față de tonică, au următoarea așezare :

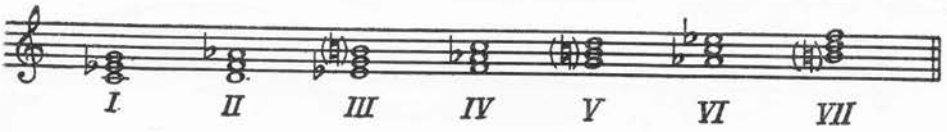
Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3-ță mică, 6-tă mică și 7-mă mare față de tonică :



Tetracordurile din care este alcătuit acest mod sînt : primul, tetracord minor, iar al doilea, tetracord armonic :



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei minore armonice au următoarea structură :



— acorduri minore pe treptele I, IV ;
— acorduri majore pe treptele V, VI ;
— acorduri micșorate pe treptele II, VII ;
— acord mărit pe treapta III.

În creația bazată pe tonalitate, minorul armonic este cel mai utilizat dintre variantele minorului. Avînd sensibilă ca și majorul natural (treapta VII la interval de semiton diatonic față de tonică), minorul de această structură este propice armoniei tonale — în care scop a fost de altfel și creat — putîndu-se obține, cu ajutorul sensibilei, acordul de septimă de dominantă de pe treapta V și cel micșorat de pe treapta VII, elemente esențiale în angrenajul tonalității.

Din punct de vedere al etosului, minorul armonic, datorită existenței secundei mărite, pierde suavitatea și arhaismul minorului natural.

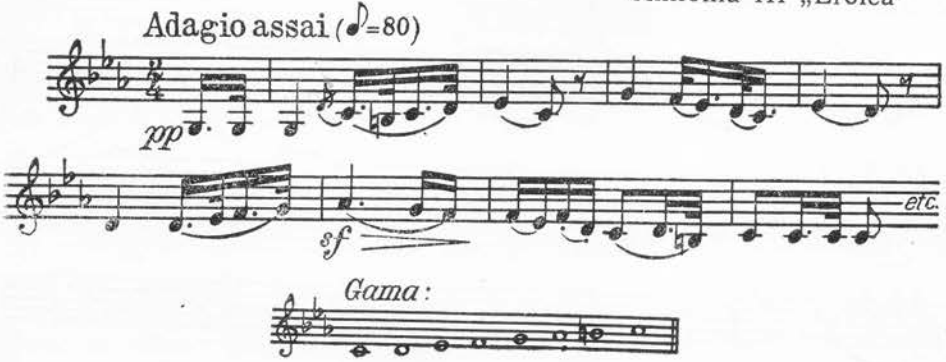
În schimb, secunda mărită, elementul de tensiune și dramatism al gamei minore armonice, face ca stările sufletești triste, exprimate prin acest mod, să se ascută uneori cu mult față de cele ale minorului natural.

Maeștrii artei clasice și romantice, precum și urmașii acestora, au folosit adesea, în lucrările lor, minorul armonic.

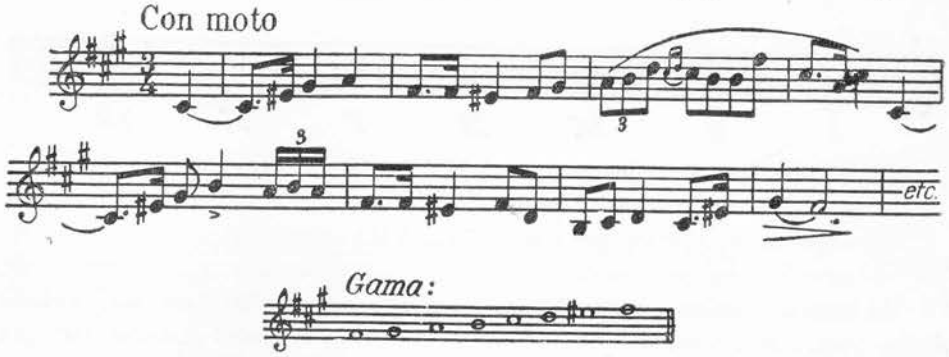
Minorul armonic

Exemple din literatura muzicală :

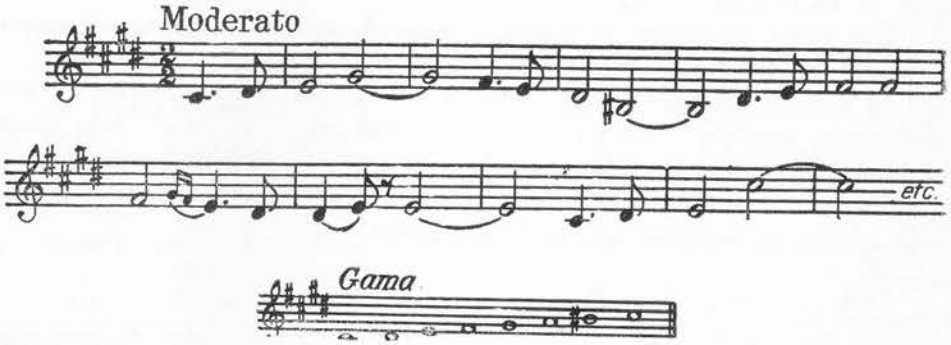
L.v. Beethoven (1770—1827)
Simfonia III „Eroica"



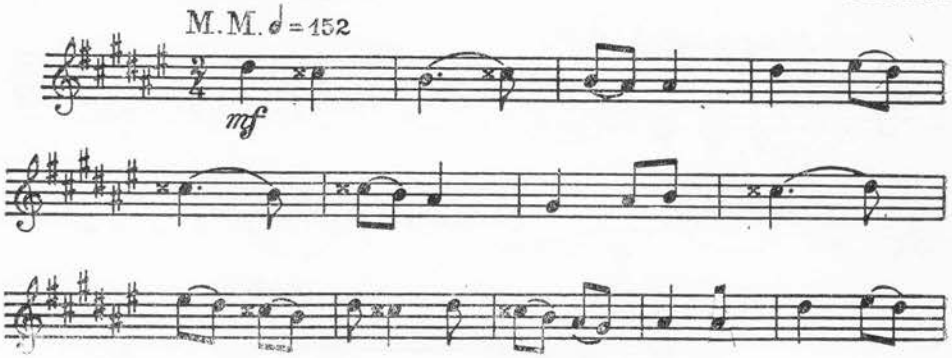
Ed. Grieg (1843—1907)
Melodie populară norvegiană

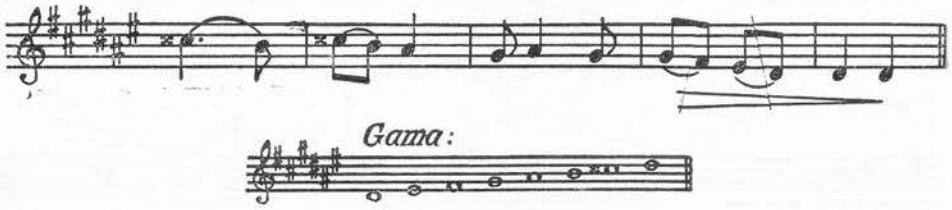


G. Mahler (1860—1911)
Simfonia V



I. Peev
Melodie

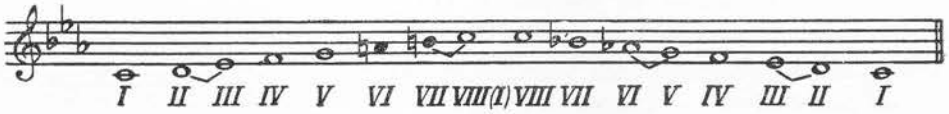




§ 15. Minorul melodic. Determinarea caracteristicilor minorului melodic

Gama minorului melodic se formează, în urcare, prin alterarea suitoare a treptelor VI şi VII ale minorului natural, iar în coborîre se revine la forma minorului natural:

Gama do minor melodic



În această formă, faţă de minorul natural, structura modului capătă un nou aspect, avînd:

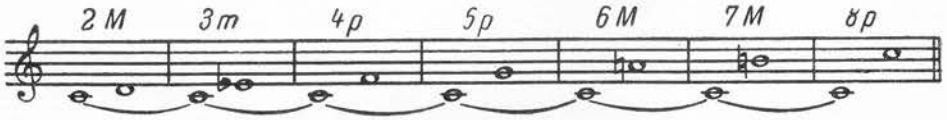
— *5 tonuri,* între treptele I—II, III—IV, IV—V, V—VI şi VI—VII;

— *2 semitonuri,* între treptele II—III şi VII—VIII.

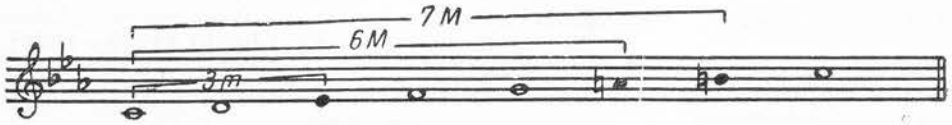
Prin urcarea treptei VI s-a rezolvat dificultatea ce o prezenta intonarea în melodie a secundei mărite din minorul armonic, motiv pentru care modul a primit numele de *minor melodic.*

Caracteristicile minorului melodic

Sunetele gamei, faţă de tonică, au următoarea aşezare: [1]



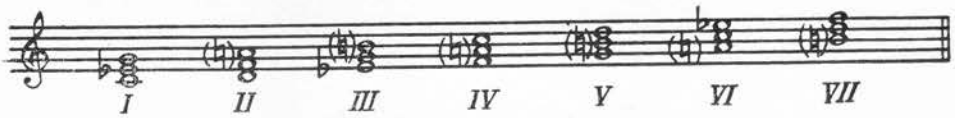
Treptele modale (III, VI şi VII) se află la intervale de 3-ţă mică, 6-tă mare şi 7-mă mare:



[1] Analiza modului se face numai în forma sa suitoare, întrucît în coborîre este identic cu minorul natural.

Tetracordurile din care este alcătuită gama modului minor melodic sînt: primul, tetracord minor, iar al doilea, tetracord major, pentru care fapt acest mod se mai numește și *minor-major:*

Acordurile ce se obțin pe treptele gamei minore melodice au următoarea structură:



— acorduri minore pe treptele I, II;
— acorduri majore pe treptele IV, V;
— acorduri micșorate pe treptele VI, VII;
— acord mărit pe treapta III.

În compoziție se întîlnesc mai rar melodii scrise numai în minorul melodic, acest mod fiind utilizat de obicei laolaltă cu minorul armonic sau cu cel natural.

Structura tetracordului său superior avantajează atît din punct de vedere melodic cît și armonic formulele de cadență finală ale lucrărilor scrise pe baza minorului.

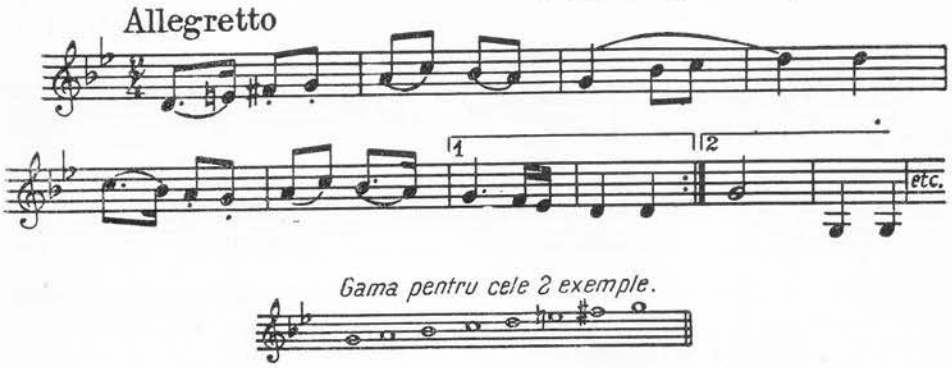
Sentimentele ce se pot exprima prin minorul melodic pot fi variate, mai cu seamă triste, duioase, însoțite uneori însă de contrastul ce-l dă tetracordul al doilea al modului, care este major și în care, din punct de vedere estetic, rezidă elemente ale expansivității (lumină, seninătate, aspirație).

Minorul melodic

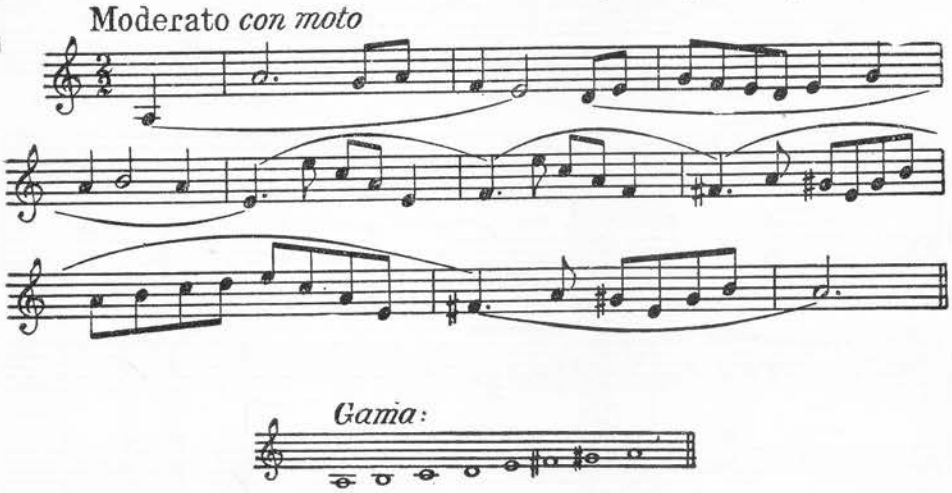
Exemple din literatura muzicală:

Fr. Chopin (1810—1849)
Balada nr. 1, op. 23

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Logodnica ţarului"

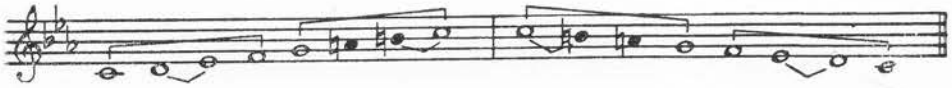


D. B. Kabalevski
Variaţiuni uşoare, op. 40, nr. 2



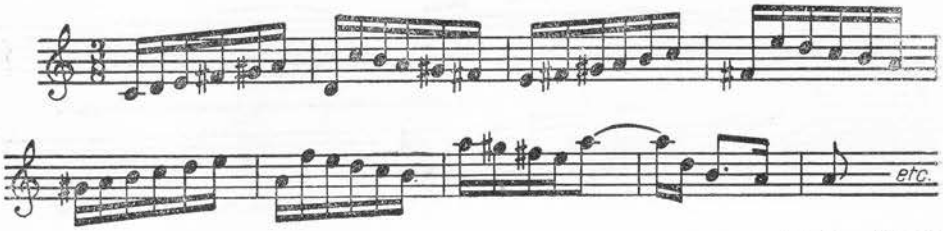
§ 16. Minorul lui Bach

În lucrările sale, Johann Sebastian Bach a folosit încă o variantă a modului minor, care păstrează alterările suitoare ale treptelor VI şi VII din minorul melodic şi în sens coborîtor:

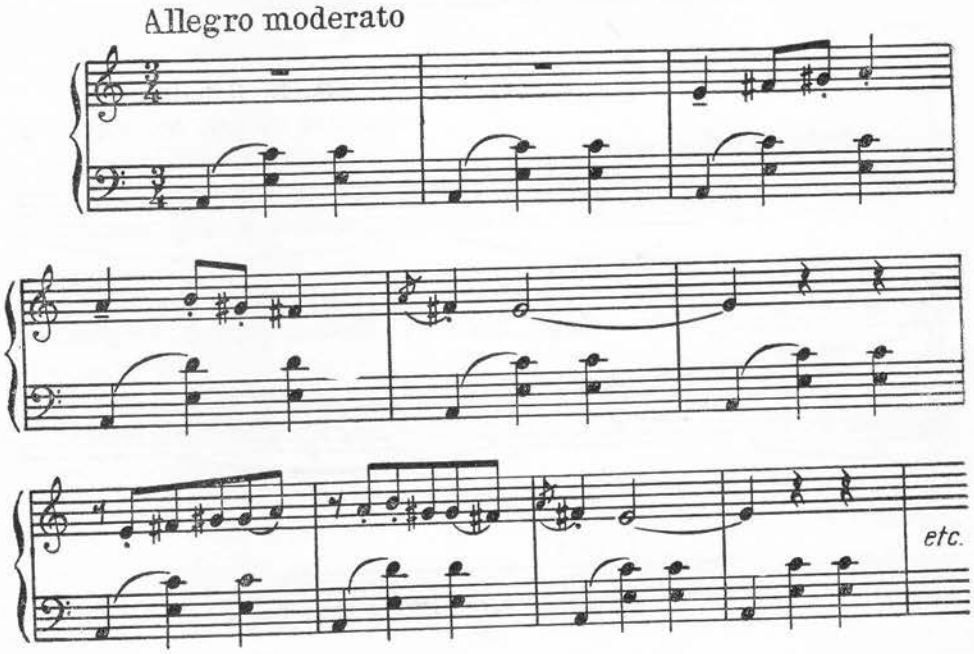


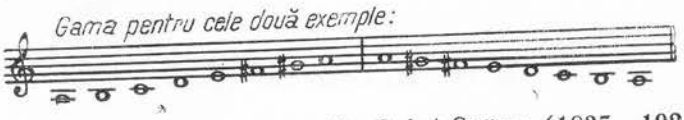
Exemple din literatura muzicală :

J. S. Bach (1685—1750)
Invenţiunea nr. 4

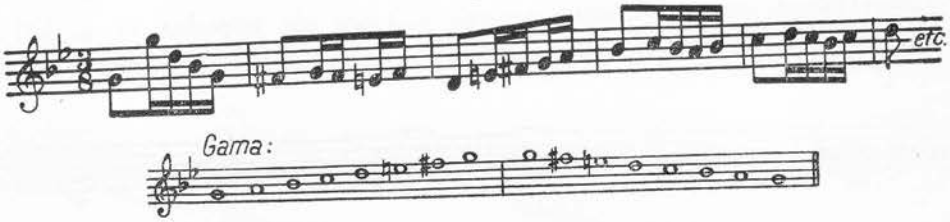


Ed. Grieg (1843—1907)
Vals, op. 12, nr. 2



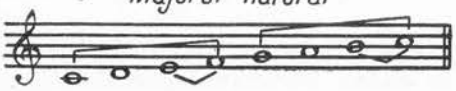


C. Saint-Saëns (1835—1921)
Sonata pentru vioară şi pian, op. 75, nr. 1



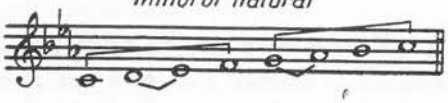
§ 17. Tablou comparativ al modului major și minor cu variantele lor

Majorul natural



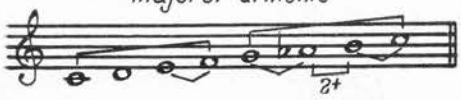
Amîndouă tetracordurile sînt majore. Semitonurile se află între treptele III—IV și VII—VIII.

Minorul natural



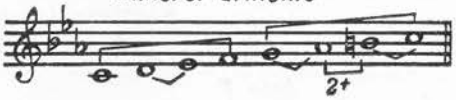
Amîndouă tetracordurile sînt minore. Semitonurile se află între treptele II—III și V—VI.

Majorul armonic



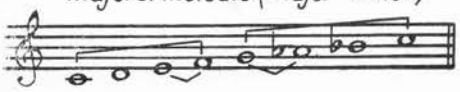
Se formează prin modificarea majorului natural, *coborîndu-i* treapta VI. Primul tetracord rămîne major, iar al doilea devine armonic. Semitonurile sînt așezate între treptele III—IV, V—VI, VII—VIII, iar între treptele VI—VII se află o secundă mărită.

Minorul armonic



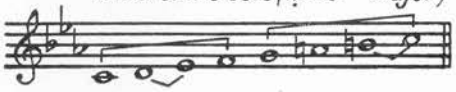
Se formează prin modificarea minorului natural, *ridicîndu-i* treapta VII. Primul tetracord rămîne minor, iar al doilea devine armonic. Semitonurile sînt așezate între treptele II—III, V—VI și VII—VIII, iar între treptele VI—VII se află o secundă mărită.

Majorul melodic (major-minor)



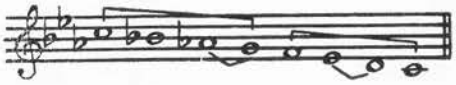
Se formează prin modificarea majorului natural, *coborîndu-i* treptele VI și VII. Primul tetracord rămîne major, iar al doilea devine minor, de unde numele de mod *major-minor*. Semitonurile se află între treptele III—IV și V—VI.

Minorul melodic (minor-major)



Se formează prin modificarea minorului natural, *ridicîndu-i* treptele VI și VII. Primul tetracord rămîne minor, iar al doilea devine major, de unde numele de mod *minor-major*. Semitonurile se află între treptele II—III și VII—VIII.

În coborîre, minorul melodic revine la cel natural, prin alterarea coborîtoare a treptelor VII și VI :



Observăm că toate modificările ce s-au produs în variantele gamelor majore și minore s-au efectuat numai în cadrul tetracordului al doilea, tetracordul întîi rămînînd neschimbat, întrucît el este acela care, prin terța mare sau mică, determină modul gamei (major sau minor). Tetracordul al doilea *în major* folosește alterările coborîtoare ale treptelor VI și VII, iar *în minor*, alterările suitoare ale treptelor VI și VII.

Gama modului major, cu elementele majorului natural și ale variantelor acestuia (armonic și melodic)

Gama modului minor, cu elementele minorului natural și ale variantelor acestuia (armonic și melodic)

CAPITOLUL IV

PRINCIPII TEORETICE REFERITOARE LA TONALITATE

Fenomenul interdependenței și gravitației funcționale a sunetelor spre un centru sonor precis determinat — denumit tonică — poartă numele de tonalitate.

Din această definiție rezultă următoarele:

a. *sunetele în tonalitate graviteazā* spre un centru sonor, care poate fi oricare dintre cele 12 sunete ale scării muzicale, deci, tonalitate înseamnă transpunerea modului (major sau minor) la oricare înălțime;

b. *sunetele îndeplinesc aici anumite funcțiuni* față de tonica — sunetul cu funcțiunea centrală — deci, tonalitate înseamnă, în același timp, ansamblul de funcțiuni melodice și armonice grupate în jurul tonicii.

§ 18. Teoria funcționalității. Existența tonicii, criteriul funcționalității în muzică

În creația muzicală, sunetele îndeplinesc anumite funcțiuni, determinate de rolul ce li se atribuie față de tonică.

Între sunete deci există o anumită ierarhie funcțională, se nasc raporturi de apropiere, dependență, gravitație (mai mare sau mai mică) spre un centru sonor care îndeplinește funcțiunea principală atît în melodie, cît și în armonie.

Un asemenea sunet, avînd funcțiunea centrală față de celelalte, poartă numele de *tonică.*

Ea are în compoziție un rol asemănător celui dat în acustică sunetului fundamental față de armonicele sale, tonica reprezentînd centrul spre care converg toate celelalte sunete cu funcțiuni subordonate.

Sunetul care îndeplinește funcțiunea de tonică se întîlnește mai frecvent în discursul muzical, se resimte ca un fir conducător al acestuia și apare mai întotdeauna la sfîrșitul lucrării muzicale, lăsîndu-ne impresia de odihnă, repaus, încheiere.

Orice compoziție care se bazează pe existența unei tonici — presupunînd deci o ierarhie funcțională a sunetelor sale și o subordonare a acestora față de un centru polarizator — *face parte din sistemul funcțional de creație.*

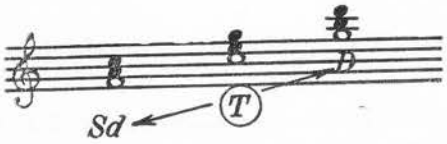
Melodiile cele mai simple și armoniile cele mai primitive, ca să nu mai vorbim de marile creații ale epocii noastre, gravitează spre un centru sonor oarecare, acordă sunetelor un rol componistic diferențiat și subordonat tonicii, chiar dacă aceasta se schimbă uneori foarte des. Numai atonalismul este lipsit de funcționalitate, de unde deducem că întreaga creație muzicală a omenirii (afară de cea atonală) se bazează pe un sistem oarecare de funcțiuni, pe ierarhizarea și atracția sunetelor către o tonică.

§ 19. Funcționalitate modală, funcționalitate tonală

După natura creațiilor muzicale, funcționalitatea sunetelor poate fi de două feluri: *modală* și *tonală.*

Funcționalitatea modală se realizează în lucrările care au la bază modurile populare. Ea este de esență melodică, raporturile și interdependența dintre sunete stabilindu-se aici pe linie orizontală — în melodie — diferitele scări modale avînd originea lor în cîntecul popular, care este prin natura sa melodic [1].

Funcționalitatea tonală se realizează în lucrările care au la bază tonalitatea (majorul și minorul, cu variantele acestora). Ea este de esență armonică, raporturile și interdependența dintre sunete stabilindu-se aici pe linie verticală — în armonie — și anume în relația dintre cele trei trepte principale ale tonalității (triada tonală): tonica (treapta I), dominanta (treapta V) și subdominanta (treapta IV), ale căror acorduri formează stîlpii tonalității:



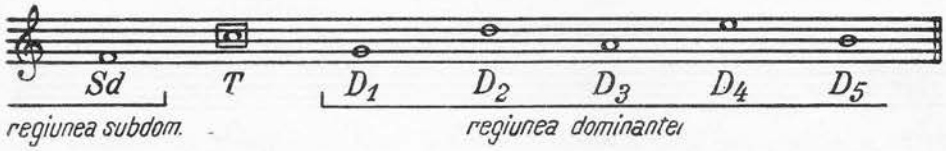
[1] Sistemul funcțional modal se va trata la § 64.

§ 20. Cvinta și terța, intervale coordonatoare ale relațiilor funcționale în tonalitate

Funcțiunile pe care le îndeplinesc sunetele în tonalitate se determină în primul rînd pe linia cvintelor perfecte, iar în al doilea rînd, pe linia terțelor (mari și mici), așa cum rezultă din rolul acestora în formarea acordurilor tonalității [1].

Pe baza succesiunii prin cvinte perfecte a sunetelor se stabilește mai întîi relația tonală fundamentală : Subdominantă (Sd) — Tonică (T) — Dominantă (D). Apoi, putem stabili, din punct de vedere funcțional, cîte sunete aparțin regiunii dominantei și cîte aparțin regiunii subdominantei, aceasta determinînd un mai mare sau mai mic echilibru funcțional al sunetelor în jurul tonicii.

Modul cu echilibrul funcțional perfect al sunetelor sale este — așa cum s-a mai arătat și la § 10 — majorul natural, al cărui material sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă relația : 1 subdominantă, 1 tonică, 5 dominante :



Pentru ce un asemenea raport reprezintă echilibrul funcțional perfect și nu altul? Știința funcțională stabilită în muzică ne dă răspunsul la această întrebare : întrucît numai într-un asemenea angrenaj toate sunetele, *inclusiv subdominanta*, se atașază și concură la afirmarea unui centru tonal dat.

De îndată ce acest raport se schimbă, echilibrul funcțional al modului se modifică și el în defavoarea tonicii respective.

Care este explicația acestui fenomen?

Dominanta superioară, cu toate sunetele din regiunea ei, este atașată în mod intim de tonică.

În rezonanță, ea este generată de tonică, după cum și celelalte sunete din regiunea dominantei își au filiațiunea tot de la tonică.

Dominanta inferioară (subdominanta), cu sunetele din regiunea ei, în schimb, nu este tot atît de fidelă tonicii. Pentru subdominantă, tonica se găsește la o cvintă perfectă suitoare, ceea ce înseamnă că-i servește drept dominantă, iar în rezonanță, subdominanta generează însăși tonica. Mai

[1] Relațiile ce decurg din rolul terței în tonalitate se vor trata la § 23, „Acordul".

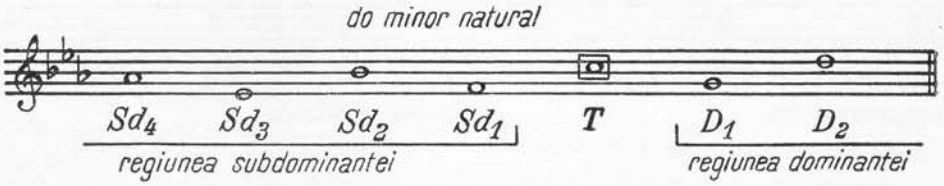
mult, în gamă — din punct de vedere melodic — subdominanta stă pe picior de egalitate cu tonica, avînd, ca și aceasta, privilegiul sensibilei (treapta III la interval de semiton diatonic față de treapta IV).

Într-un cuvînt, subdominanta, datorită poziției pe care o are față de tonică, tinde să devină ea însăși tonică.

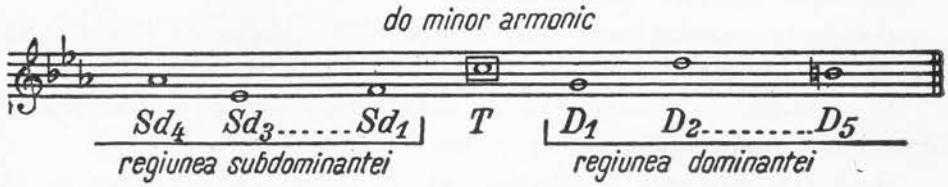
Din această cauză, trebuie stabilit un echilibru pe pîrghia mai multor dominante, în care și subdominanta să concure la afirmarea unei tonici date, echilibru care, după cum s-a arătat mai sus, rezidă în relația : la o subdominantă se contrapun 5 sunete din regiunea dominantei.

În afară de majorul natural — modul cu organizarea funcțională perfectă a sunetelor sale — celelalte moduri nu mai au un echilibru funcțional de această perfecțiune.

De exemplu, în minorul natural găsim relația : 4 subdominante, 1 tonică, 2 dominante :



Un echilibru funcțional mai apropiat de cel al majorului natural s-a realizat prin ridicarea treptei VII a minorului natural, obținîndu-se minorul armonic, modul primind, în acest fel, încă un element din seria cvintelor suitoare și în același timp o funcțiune specific tonală (sensibila) :



Relațiile funcționale ce se stabilesc după principiul cvintei capătă, în ordinea diatonică a sunetelor (ordinea prin tonuri și semitonuri), o și mai mare concretizare, fiecare sunet sau treaptă din tonalitate primind o denumire funcțională precisă.

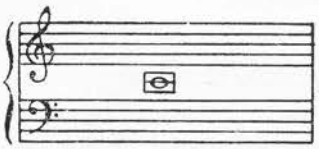
§ 21. Sistemul de funcţiuni în tonalitate

Funcţiunile pe care le îndeplinesc sunetele (treptele) în tonalitate sînt:

treapta I a gamei = *tonică*
treapta II a gamei = *contradominantă* (dominanta dominantei)
treapta III a gamei = *mediantă superioară*
treapta IV a gamei = *subdominantă* (dominanta inferioară)
treapta V a gamei = *dominantă*
treapta VI a gamei = *mediantă inferioară*[1]
treapta VII a gamei = *sensibilă*.

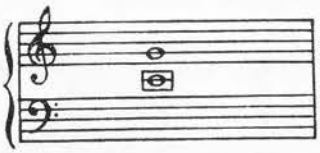
Să concretizăm, spre exemplu, funcţiunile treptelor în tonalitatea *Do* major:

Tonica este sunetul principal care determină numirea tonalităţii. De tonică sînt atrase toate celelalte sunete din tonalitate (centrul sonor de gravitaţie):



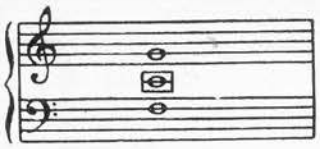
„Do" tonica tonalităţii

Dominanta, treapta cea mai importantă după tonică, se află la o cvintă superioară faţă de tonică:



„Sol" dominanta tonalităţii

Subdominanta (dominanta inferioară), cu aproape aceeaşi importanţă ca şi dominanta, se află la o cvintă inferioară faţă de tonică:

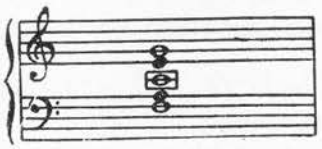


„Fa" subdominanta tonalităţii

---

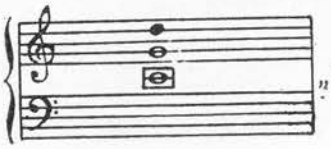
[1] Unele tratate numesc treapta II „supratonică", iar treapta VI „supradominantă", avînd în vedere aşezarea lor în gamă (prima venind imediat după tonică, iar a doua, imediat după dominantă). Asemenea denumiri însă nu pot fi considerate „funcţiuni tonale", care, după cum s-a arătat mai înainte, sînt de natură armonică, de aceea nu-şi au justificare.

Medianta superioară se află între tonică și dominantă, iar *medianta inferioară*, între tonică și subdominantă :



„Mi" medianta superioară
și „La" medianta inferioară

Contradominanta (dominanta dominantei) se află la o cvintă superioară față de dominantă :



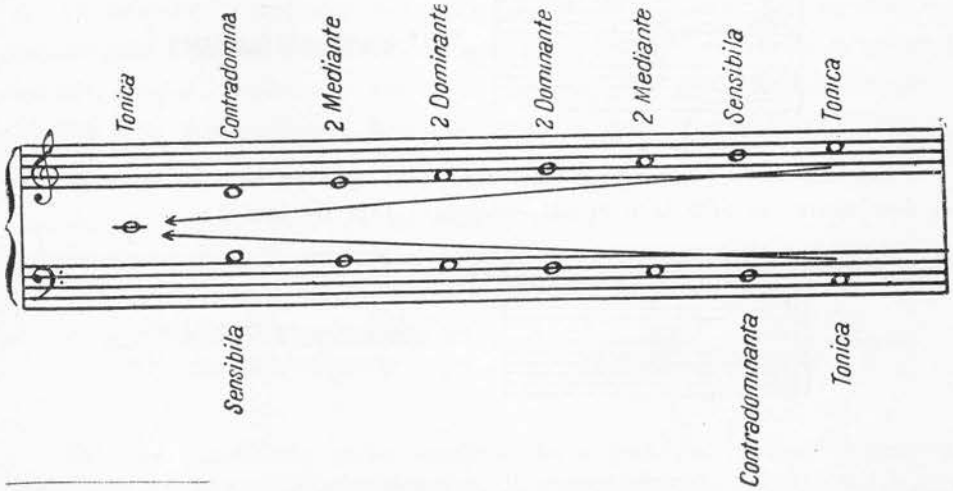
„Re" contradominanta tonalității

Sensibila, sunetul care are atracția cea mai puternică spre tonică, se află pe treapta VII a gamei. Mersul ei obligatoriu, tendința de a se rezolva pe tonică, constituie una din legile tonalității [1] :

Și "sensibila tonalității

În cazul cînd treapta VII se găsește la interval de un ton față de tonică, așa cum este cazul în majorul melodic și minorul natural, ea își pierde caracterul de sensibilă și de funcțiune tonală, numindu-se *subtonică*.

Prezentînd funcțiunile tonale ale treptelor față de tonica *do*, concomitent în suire și în coborîre, obținem următoarea schemă :

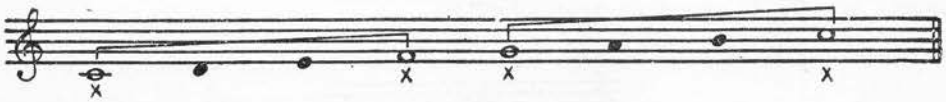


[1] *Sensibila*, această funcțiune ce conduce atît de firesc spre *tonică*, a jucat un rol deosebit în epoca fixării și determinării tonalității ca sistem de creație (*subsemitonium modi*), devenind treaptă caracteristică în majorul natural și minorul armonic.

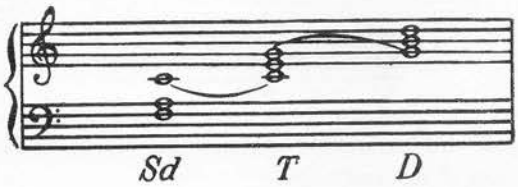
§ 22. Trepte tonale

Dintre toate funcțiunile descrise mai sus, cele care concură în mod deosebit la formarea tonalității, determinînd poziția concretă a acesteia în sistemul sonor, sînt funcțiunile de pe treptele I, IV, V (T, Sd și D), pentru care fapt ele poartă numele de *trepte tonale* sau *trepte principale ale tonalității.*

În gamă, treptele tonale se găsesc la extremele tetracordurilor, formînd pilonii acestora :



Din punct de vedere armonic, ele sînt stîlpii pe care se reazemă întregul eșafodaj tonal, în acordurile lor găsindu-se toate sunetele gamei :



§ 23. Acordul, sinteza armonică a tonalității

Dacă gama — ce cuprinde materialul sonor orînduit după înălțime — constituie sinteza melodică a tonalității, acordul reprezintă cea de a doua sinteză a tonalității, *sinteza sa armonică* [1].

Prin acord — în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului — *se înțelege efectul sonor produs de mai multe sunete diferite auzite simultan.*

În concepția tonală, *acordul este simultaneitatea a cel puțin 3 sunete diferite așezate la intervale de terțe, sau care pot fi așezate la intervale de terțe.*

Intervalul organizator al acordurilor în tonalitate este deci terța (mare sau mică) pe baza căreia se pot forma, prin suprapunere, toate acordurile acesteia.

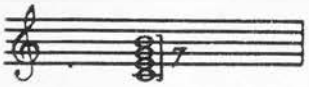
---

[1] Această considerație teoretică explică motivul pentru care acordul se studiază și în cadrul teoriei muzicii, fără de care studiul tonalității ar fi incomplet.

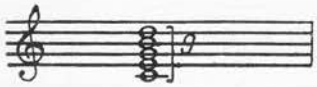
Felurile acordurilor

Acordul format din 3 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de trei sunete* sau *trison :*

Acordul format din 4 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de septimă :*



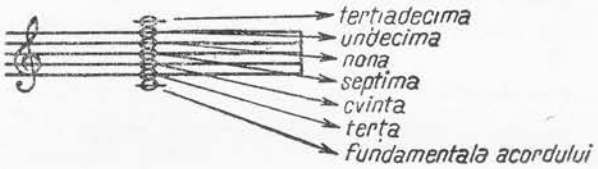
Acordul format din 5 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de nonă :*



Acordul format din 6 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de acord de *undecimă :*

Acordul format din 7 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de acord de *terțiadecimă :*

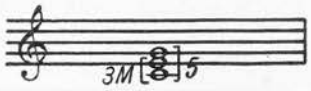
Față de rolul și funcțiunea pe care o au sunetele în acord, acestea primesc următoarele denumiri :



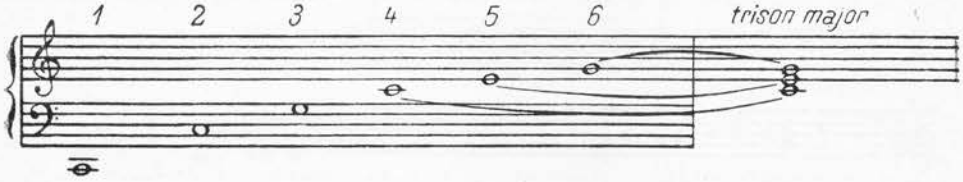
§ 24. Acordul de trei sunete (trisonul)

Acordul de trei sunete este alcătuit din fundamentală, terță și cvintă. El poate fi de patru feluri: major, minor, mărit și micșorat.

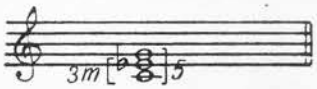
Acordul major (trisonul major) este alcătuit din terță mare și cvintă perfectă pe fundamentală, sau dintr-o terță mare la bază și o terță mică la vîrf:



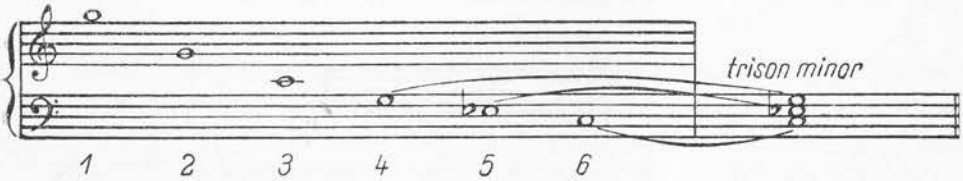
În rezonanța naturală, trisonul major rezultă din primele 6 armonice superioare, din care se elimină dublările:



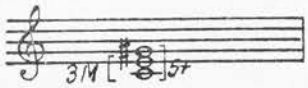
Acordul minor (trisonul minor) este alcătuit din terță mică și cvintă perfectă pe fundamentală, sau dintr-o terță mică la bază și o terță mare la vîrf:



În rezonanța naturală, trisonul minor rezultă din primele 6 armonice inferioare, din care se elimină dublările:

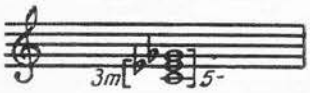


Acordul (trisonul) mărit este alcătuit din terță mare și cvintă mărită pe fundamentală, sau din două terțe mari suprapuse:

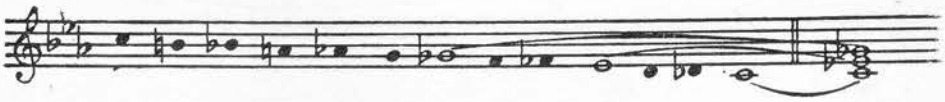


El îşi are sursa în *gama cromatică majoră* [1], unde sunetele sale componente apar după fiecare 4 elemente sonore:

Acordul (trisonul) micşorat este alcătuit din terţă mică şi cvintă micşorată pe fundamentală, sau din două terţe mici suprapuse:

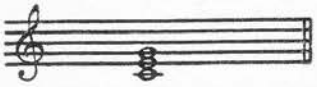


El îşi are sursa în *gama cromatică minoră,* coborîtoare, unde sunetele sale componente apar după fiecare trei elemente sonore:



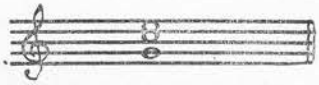
Stările acordurilor de 3 sunete şi cifrarea lor

Dacă un acord are *fundamentala în bas* (la vocea gravă), acordul se găseşte în *stare directă:*



Dacă acordul are *terţa în bas,* acesta se consideră în *răsturnarea I*:

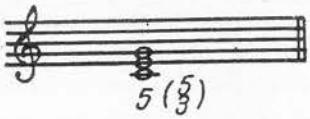
Dacă acordul are *cvinta în bas,* acesta se consideră în *răsturnarea II*:



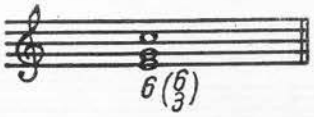
[1] A se vedea § 48.

Pentru cifrarea unui acord ne servim de cifrele arabe, care reprezintă intervalele dintre sunetul din bas și celelalte sunete ale acordului în diferitele lui stări. Cifrajul se pune dedesubtul acordului.

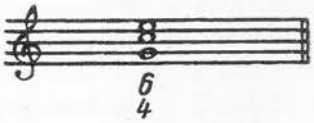
Acordul în stare directă se cifrează cu 5, provenind din $\frac{5}{3}$ (terțcvintacord sau pe scurt cvintacord) :



Acordul în răsturnarea I se cifrează cu 6, provenind din $\frac{6}{3}$ (terțsextacord, sau pe scurt sextacord)



Acordul in răsturnarea II se cifrează cu $\frac{6}{4}$ (cvartsextacord) :



La primele două stări s-a eliminat din cifraj cifra 3, care reprezintă intervalul de terță, comun tuturor stărilor acordurilor.

§ 25. Acordul de septimă

Acordul de septimă se obține prin adăugarea a încă unei terțe la acordul de trei sunete, ultimul sunet constituind, cu fundamentala acordului, intervalul de septimă. El este alcătuit deci din fundamentală, terță, cvintă și septimă.

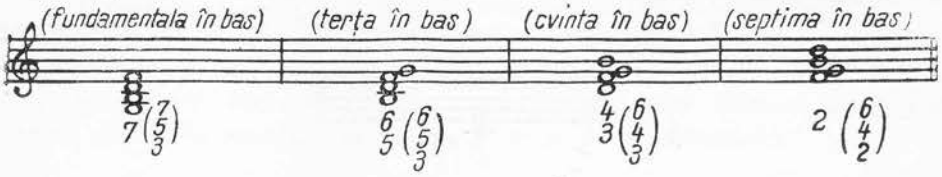
În sistemul tonal, cele mai utilizate acorduri de septimă sînt :

— acordul care se formează pe treapta V — a modului major natural și a modului minor armonic — *septima de dominantă ;*

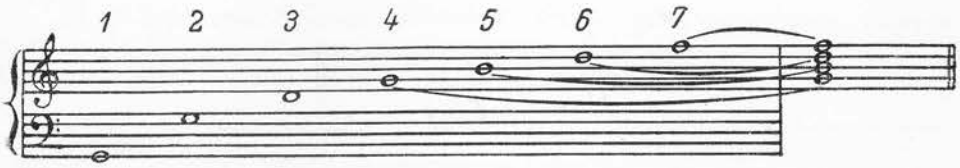
— acordul care se formează pe treapta VII a aceloraşi moduri — *acordul sensibilei.*

Acordul de septimă de dominantă este alcătuit dintr-un trison major plus o terță mică, avînd patru stări :

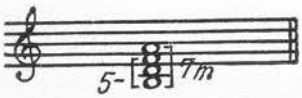
stare directă	*răsturnarea I*	*răsturnarea II*	*răsturnarea III*
septacord	cvintsextacord	terțcvartacord	secundacord
(fundamentala în bas)	*(terța în bas)*	*(cvinta în bas)*	*(septima în bas)*



În rezonanța naturală, acordul de septimă de dominantă rezultă din primele 7 armonice superioare, din care se elimină dublările :

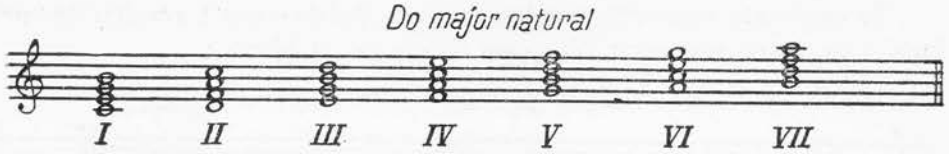


Acordul de septimă de pe treapta VII din majorul natural este alcătuit dintr-un trison micșorat, plus o terță mare ; pe fundamentală se formează o septimă mică (acord de septimă mică) :

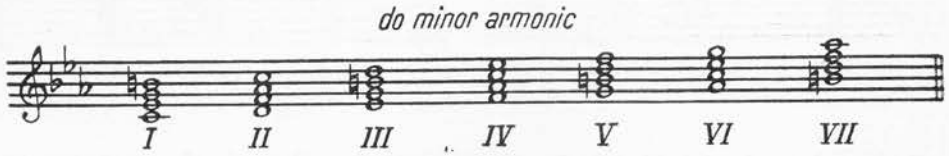


Acordul de septimă de pe treapta VII din minorul armonic este alcătuit dintr-un trison micșorat, plus o terță mică ; pe fundamentală se formează deci o septimă micșorată (acord de septimă micșorată) :

Analizînd acordurile de septimă de pe toate treptele modului major natural și ale modului minor armonic (modurile cele mai folosite în armonie) vom obține :



treapta I = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison major*
treapta II = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
treapta III = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
treapta IV = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison major*
treapta V = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison major*
treapta VI = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
treapta VII = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison micşorat.*

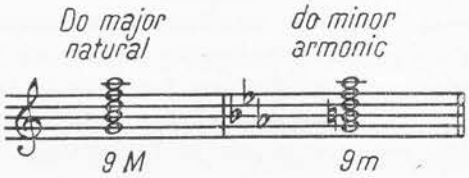


treapta I = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison minor*
treapta II = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison micşorat*
treapta III = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison mărit*
treapta IV = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
treapta V = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison major*
treapta VI = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison major*
treapta VII = acord de *septimă micşorată*, avînd la bază *trison micşorat.*

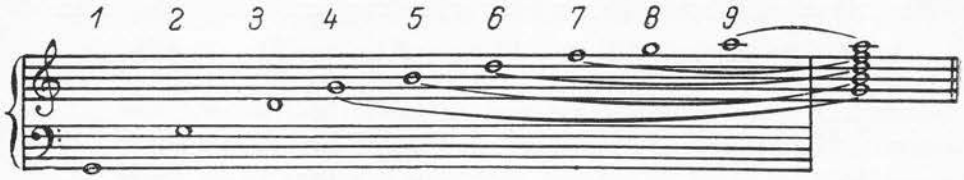
§ 26. Acordul de nonă

Acordul de nonă se obţine prin adăugarea a încă unei terţe la cel de septimă, ultimul sunet constituind, cu fundamentala acordului, intervalul de nonă. El este alcătuit deci din fundamentală, terţă, cvintă, septimă şi nonă.

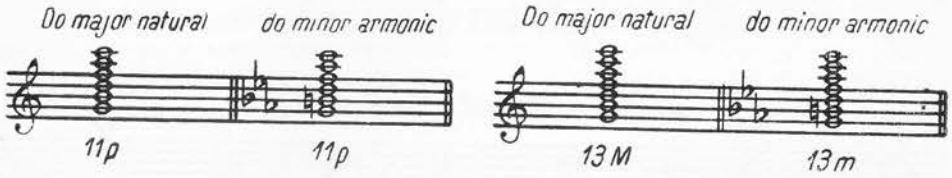
Cel mai utilizat acord de nonă este acela care se formează pe treapta V a majorului natural şi minorului armonic — *nona de dominantă* — care poate fi acord de nonă mare sau de nonă mică :



În rezonanța naturală, acordul de nonă de dominantă rezultă din primele 9 armonice superioare, din care se elimină dublările:



Celelalte acorduri — de undecimă și terțiadecimă — se folosesc de obicei pe treapta V a tonalității:



§ 27. Acorduri principale și secundare. Acorduri consonante și disonante

Acordurile care se formează pe treptele principale ale tonalității (I, V, IV — tonica, dominanta și subdominanta) *poartă numele de acorduri principale*, întrucît ele determină pe linie armonică însăși tonalitatea.

Acordurile care se formează pe treptele secundare ale tonalității (II, III, VI, VII) *se numesc acorduri secundare*, întrucît ele sînt dependente și subordonate celor principale.

Acorduri consonante și disonante

Ca și intervalele, acordurile pot fi *consonante* și *disonante*.

Orice acord care conține în componența sa un interval disonant este considerat acord disonant. După principiile armoniei clasice, un acord disonant trebuie să se rezolve într-un acord consonant.

Dintre acordurile descrise mai înainte sînt consonante numai trisonurile majore și minore, iar restul, disonante, adică: trisonurile mărite și micșorate, toate acordurile de septimă, nonă, undecimă și terțiadecimă, datorită existenței intervalelor disonante din structura lor.

În procesul rezolvării, cea mai mare atracție către acordul tonicii (treapta I) o au acordurile dominantei (trisonul, septima și nona de dominantă) și acordurile sensibilei (trisonul micșorat, acordul de septimă mică și micșorată al treptei VII), care servesc în acest fel la afirmarea — pe plan armonic — a centrului sonor de gravitație (tonalității).

CAPITOLUL V

FORMAREA TONALITĂŢILOR MAJORE ŞI MINORE PE ALTE SUNETE

Atît gamele tonalităţilor majore, cît şi gamele tonalităţilor minore pot fi formate pe oricare dintre cele 12 sunete ale scării muzicale.

A. TONALITĂŢILE MAJORE

§ 28. Tonalităţile majore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Pornind de la gama model „*Do* major natural", tonalităţile majore cu diezi se obţin pe două căi:

— *fie pe baza succesiunii reale a sunetelor,* ţinînd seama că fiecare tonalitate nouă devine mai expansivă cu o cvintă decît aceea de la care pornim (principiul succesiunii prin cvinte);

— *fie pe baza succesiunii aparente a sunetelor,* folosind înlănţuirea prin tetracorduri, sau transpunerea gamei model pe alte sunete.

1. Construirea tonalităţilor cu diezi pe baza succesiunii lor prin cvinte perfecte

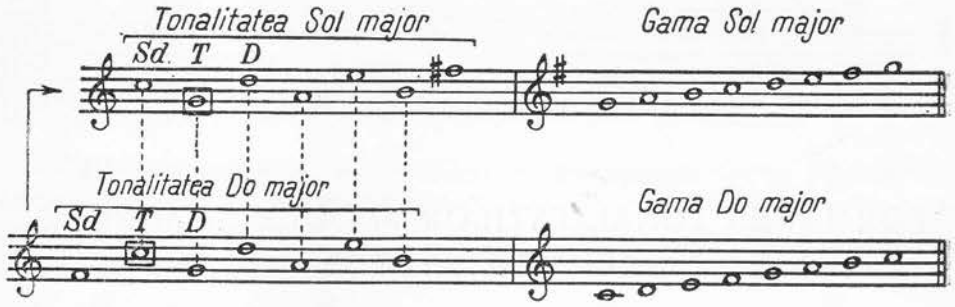
Vrem să construim, spre exemplu, o tonalitate cu tonica pe prima cvintă superioară *sol,* pornind de la gama model *Do* major.

Materialul sonor dispus prin cvinte, în tonalitatea *Do* major, este următorul: *fa, do, sol, re, la, mi, si,* cu centrul tonal pe *do.*

Deplasînd centrul tonal de pe sunetul *do* la o cvintă superioară, adică pe sunetul *sol,* întregul material sonor se deplasează şi el cu o cvintă mai sus, pierzînd, de la extremitatea inferioară a seriei cvintelor, sunetul *fa* şi

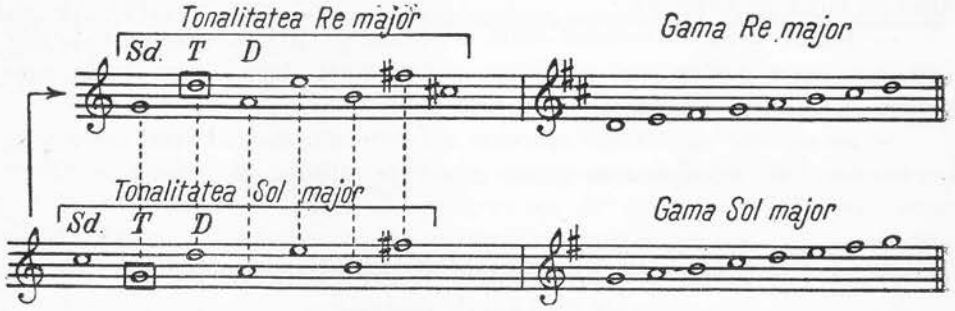
CONSERVATORUL DE MUZICĂ I. R. S. BIBLIOTECA

dobîndind în schimb, la extremitatea superioară a seriei de cvinte, sunetul *fa diez*:



Seria de cvinte are acum componența următoare: *do, sol, re, la, mi, si, fa diez*. Alterația ultimului sunet din această serie (*fa diez*), făcînd parte din constituția noii tonalități, va trece la cheie, alcătuind armura lui *Sol* major.

Continuînd să deplasăm — după principiul cvintelor — materialul sonor al tonalității *Sol* major spre un nou centru tonal, aflat la o cvintă superioară, vom obține, prin același procedeu, materialul sonor al tonalității *Re* major:



La armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încît armura lui *Re* major va avea doi diezi (*fa diez* și *do diez*).

În același fel putem construi toate celelalte tonalități majore cu diezi ce urmează în seria cvintelor ascendente.

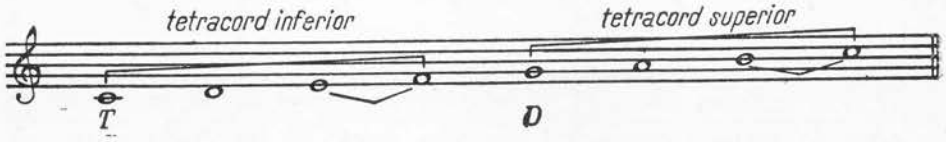
Alterațiile constitutive vor apărea la armură riguros în ordinea cvintelor suitoare, adică: *fa diez, do diez, sol diez, re diez, la diez, mi diez, si diez.*

2. Construirea tonalităţilor majore cu diezi prin tetracorduri şi prin transpunere

Al doilea procedeu de construire a tonalităţilor majore cu diezi este cel prin tetracorduri şi prin transpunerea gamei model pe alte sunete.

a. Construcţia prin tetracorduri

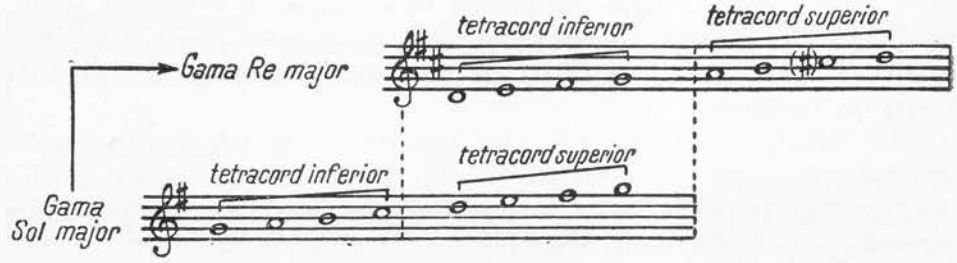
Vrem să construim, spre exemplu, o gamă cu tonica pe *sol*, pornind de la gama model *Do* major, care este formată din două tetracorduri majore, unite printr-o secundă mare, astfel :



Dacă luăm drept tonică nota *sol*, ce se găseşte la baza tetracordului superior al gamei model *Do* major, şi vom construi pe aceasta două tetracorduri majore, unite, de asemenea, printr-o secundă mare, obţinem gama tonalităţii *Sol* major :

Pentru ca şi tetracordul al doilea să fie major, observăm că a fost necesară alterarea ascendentă a treptei VII, adică aducerea în constituţia gamei a lui *fa diez*, care se trece la cheie ca armură a tonalităţii *Sol* major.

După acelaşi procedeu, pornind prin tetracorduri, de la gama tonalităţii *Sol* major vom obţine gama tonalităţii *Re* major :

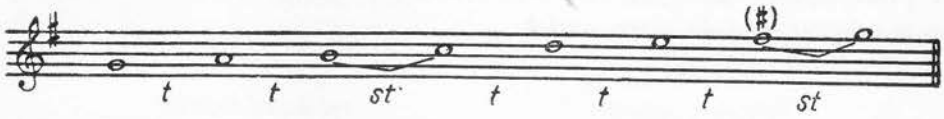


b. Construcția prin transpunerea gamei model

La același rezultat ajungem transpunînd gama model *Do* major pe o altă tonică.

Știm că ordinea tonurilor și semitonurilor în gama *Do* major este următoarea : ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton.

Vom construi — după același tipar — o succesiune de sunete pe tonica *sol :*



Pentru ca transpunerea să se facă identic, a fost nevoie ca sunetul *fa* din gama *Do* major (treapta VII din noua gamă) să fie alterat suitor, obținîndu-se în acest fel armura noii tonalități *(fa diez),* care se trece apoi la cheie.

Mai departe, procedînd în același fel, cu ajutorul tetracordurilor și transpunerii gamei model, se obțin și celelalte game majore cu diezi.

Ordinea în care apar tonalitățile majore cu diezi, pornind de la Do major, este din cvintă perfectă în cvintă perfectă suitoare :

Do—Sol—Re—La—Mi—Si—Fa diez—Do diez.

★

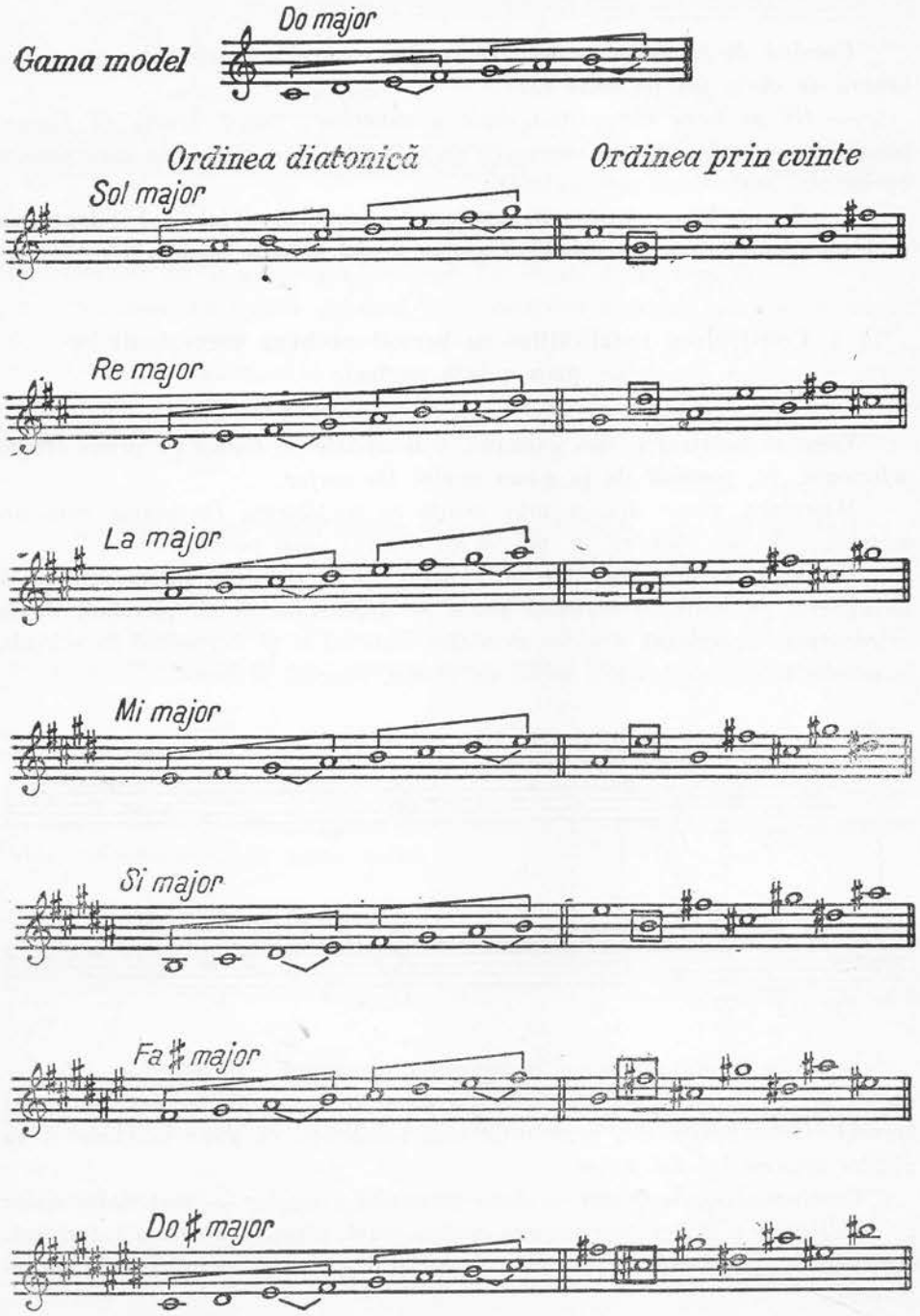
Pînă la tonalitate, modurile și celelalte scări muzicale nu erau transpozabile. Ele se întrebuințau pe anumite sunete și erau legate strict de acestea.

Unul dintre marile avantaje pe care îl oferă tonalitatea este acela al posibilității de transpunere a gamelor și sistemelor sonore pe oricare dintre sunetele scării muzicale.

Eliberîndu-se de rigorile construcției legate numai de o anumită tonică, tonalitatea descătușează creația deschizînd larg drumul acesteia spre modulație, principiul care a însemnat cel mai vădit progres în arta muzicală bazată pe tonalitate.

La aceasta a contribuit — fără îndoială — și folosirea sistemului intonației temperate, care a dat posibilitatea transpunerii cu ușurință a celor două moduri de bază (majorul și minorul cu variantele lor) pe oricare sunet din cele 12 ale scării cromatice.

§ 29. Gamele tonalităților majore cu diezi



§ 30. Tonalitățile majore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Pornind de la gama model „*Do* major natural", tonalitățile majore cu bemoli se obțin tot pe două căi :

— *fie pe baza succesiunii reale a sunetelor,* ținînd seama că fiecare tonalitate nouă devine mai depresivă cu o cvintă decît cea de la care pornim (principiul succesiunii prin cvinte) ;

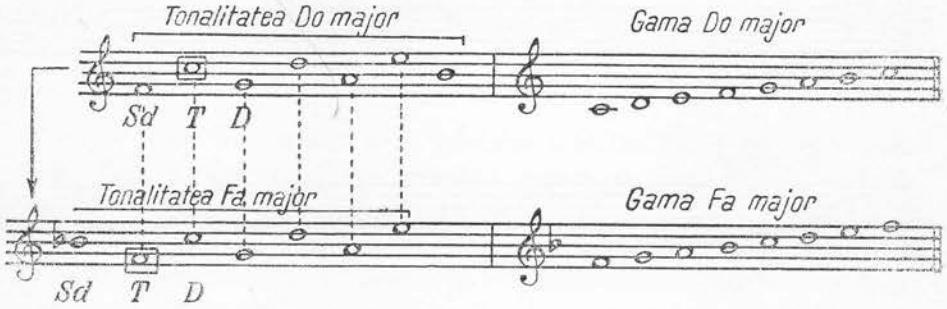
— *fie pe baza succesiunii aparente a sunetelor,* folosind înlănțuirea prin tetracorduri sau transpunerea gamei model pe alte sunete.

1. Construirea tonalităților cu bemoli pe baza succesiunii lor prin cvinte perfecte

Vrem să construim, spre exemplu, o tonalitate cu tonica pe prima *cvintă inferioară, fa,* pornind de la gama model *Do* major.

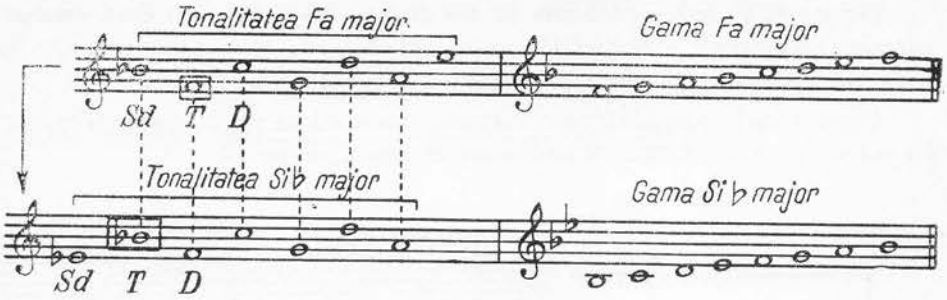
Materialul sonor dispus prin cvinte în tonalitatea *Do* major este următorul : *fa, do, sol, re, la, mi, si,* cu centrul tonal pe *do.*

Deplasînd centrul tonal de pe sunetul *do* la o cvintă inferioară, adică pe sunetul *fa,* întregul material sonor se deplasează și el, pierzînd, de la extremitatea superioară a seriei cvintelor, sunetul *si* și dobîndind în schimb, la extremitatea inferioară a seriei de cvinte, sunetul *si bemol.*



Seria de cvinte are acum componența următoare : *si bemol — fa — do — sol — re — la — mi.* Alterația primului sunet din această serie (*si bemol*), făcînd parte din constituția noii tonalități, va trece la cheie și va alcătui armura lui *Fa* major.

Continuînd să deplasăm — după principiul cvintelor — materialul sonor al tonalității *Fa* major spre un nou centru tonal, aflat la o cvintă inferioară, vom obține, prin același procedeu, materialul sonor al tonalității *Si bemol* major :



La armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încît armura lui *Si bemol* major va avea doi bemoli *(si bemol* și *mi bemol)*.

În același fel putem construi toate celelalte tonalități majore cu bemoli ce urmează în seria cvintelor descendente.

Alterațiile constitutive vor apărea la armură riguros în ordinea cvintelor coborîtoare, adică : *si bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, do bemol, fa bemol.*

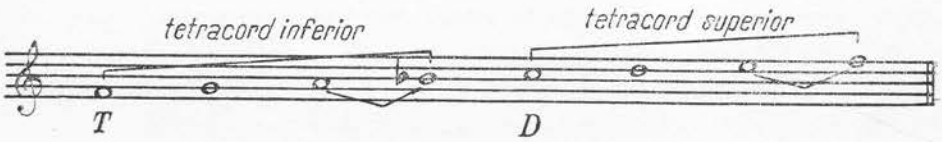
2. Construirea tonalităților majore cu bemoli, prin tetracorduri și prin transpunere

Al doilea procedeu de construire a tonalităților majore cu bemoli este cel prin tetracorduri și prin transpunerea gamei model pe alte sunete.

a. Construcția prin tetracorduri

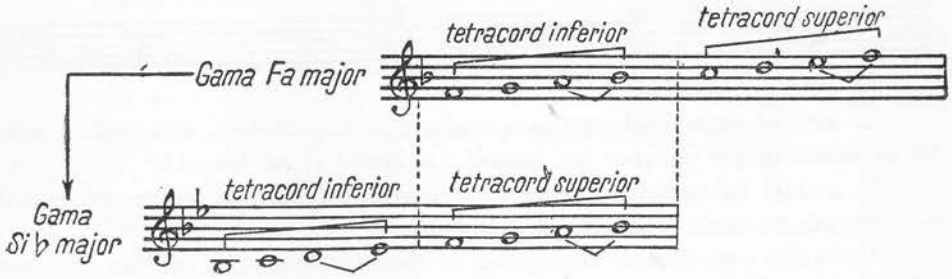
Vrem să construim, spre exemplu, o gamă cu tonica pe *fa*, pornind de la gama model *Do* major, care este formată din două tetracorduri majore, unite printr-o secundă mare, astfel :

Dacă vom construi sub primul tetracord al gamei *Do* major încă un tetracord major, unindu-le printr-o secundă mare, obținem tonalitatea *Fa* major.



Pentru ca și tetracordul nou să fie major, observăm că a fost necesară alterarea coborîtoare a treptei IV, adică aducerea, în constituția gamei, a lui *si bemol*, care trece la cheie ca armură a tonalității *Fa* major.

După același procedeu, pornind prin tetracorduri de la gama tonalității *Fa* major, vom obține gama tonalității *Si bemol* major:

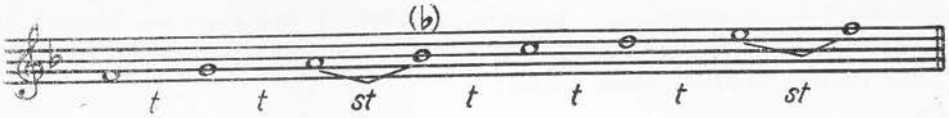


b. Construcția prin traspunerea gamei model

La același rezultat ajungem transpunînd gama model *Do* major pe o altă tonică.

Știm că ordinea tonurilor și semitonurilor, în gama *Do* major, este următoarea: ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton.

Vom construi — după același tipar — o succesiune de sunete pe tonica *fa*:



Pentru ca transpunerea să se facă identic a fost nevoie ca sunetul *si* din gama *Do* major (treapta IV din noua gamă) să fie alterat coborîtor, obținîndu-se în acest fel armura noii tonalități *(si bemol)*, care se trece apoi la cheie.

Mai departe, procedînd în același fel, cu ajutorul tetracordurilor și prin transpunerea gamei model, se obțin și celelalte game majore cu bemoli.

Ordinea în care apar tonalitățile majore cu bemoli, pornind de la Do major, este din cvintă perfectă în cvintă perfectă coborîtoare:

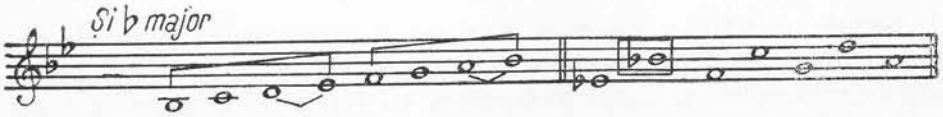
Do — Fa — Si bemol — Mi bemol — La bemol — Re bemol — Sol bemol — Do bemol.

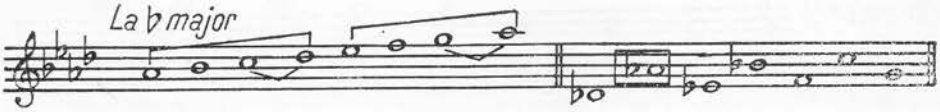
În continuare, prezentăm tabloul gamelor majore cu bemoli.

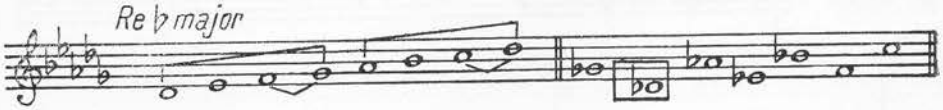
§ 31. Gamele tonalităților majore cu bemoli

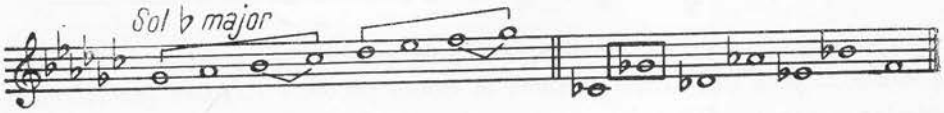
Gama model

Ordinea diatonică *Ordinea prin cvinte*







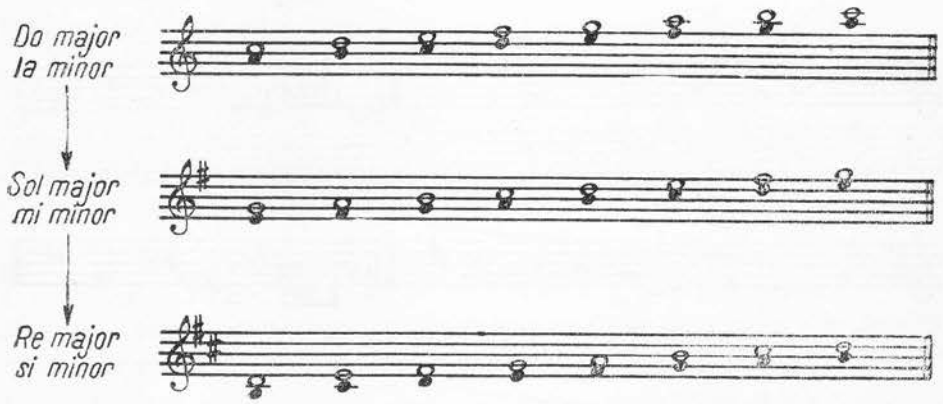


B. TONALITĂȚILE MINORE

§ 32. Tonalitățile minore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Gamele tonalităților minore cu diezi pot fi construite, ca și gamele majore cu diezi, fie după principiul succesiunii prin cvinte suitoare, fie pe bază de tetracorduri sau prin transpunere, cu deosebirea că luăm ca punct de plecare gama „*la* minor", relativa gamei model *Do* major.

Avînd în vedere însă că fiecare tonalitate minoră are același material sonor și aceeași armură cu relativa sa majoră, le vom construi mai ușor după *principiul paralelismului* dintre acestea, cunoscînd că gama unei tonalități minore se găsește la interval de terță mică inferioară față de gama tonalității majore paralele. De exemplu:

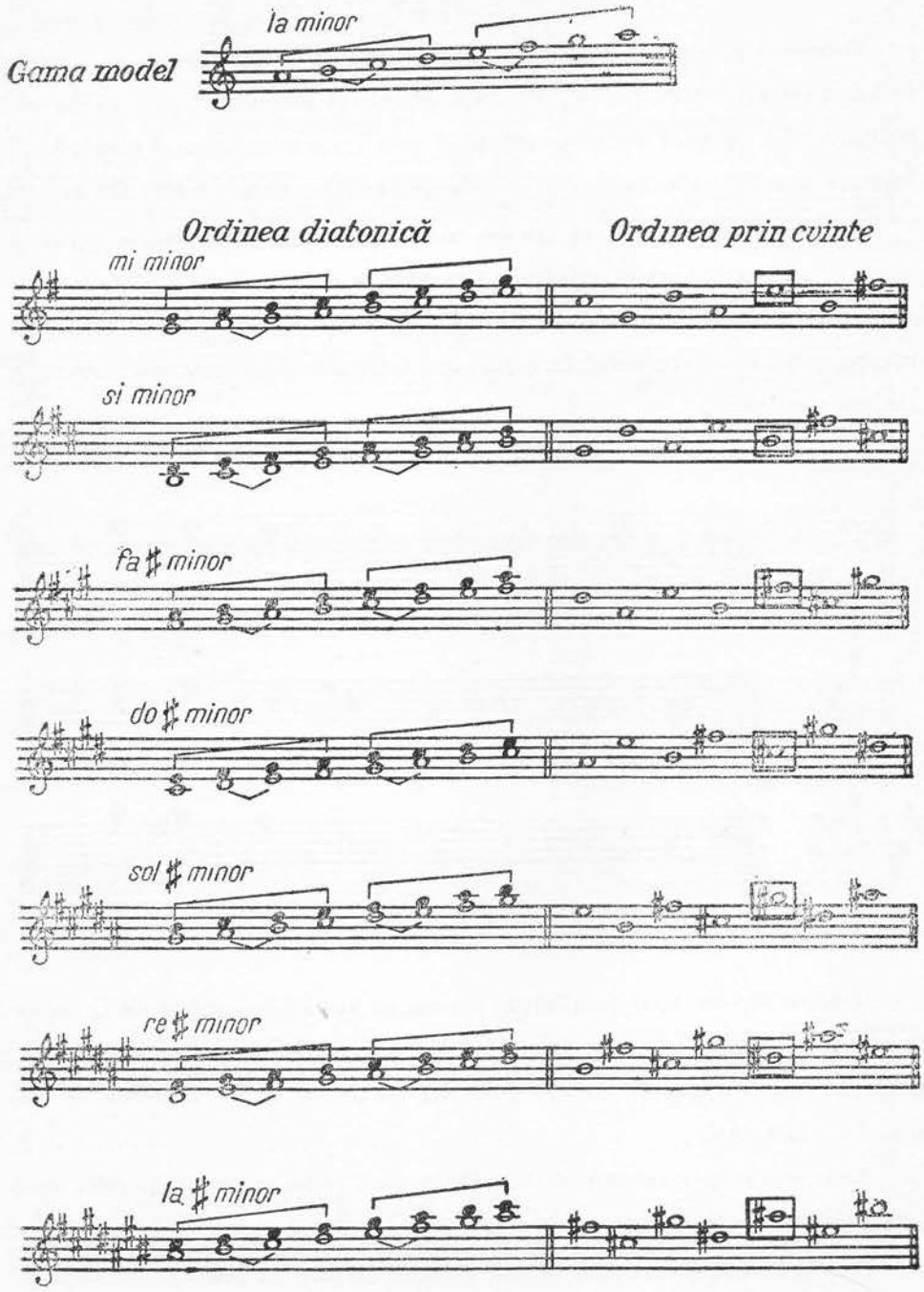


Ordinea în care apar tonalitățile minore cu diezi — pornind de la gama *la minor* — este din cvintă perfectă în cvintă perfectă suitoare (ca și relativele lor majore), adică: *la — mi — si — fa diez — do diez — sol diez — re diez — la diez.*

Armura gamelor minore cu diezi va fi aceeași ca și a gamelor majore relative.

În continuare, prezentăm tabloul gamelor minore cu diezi:

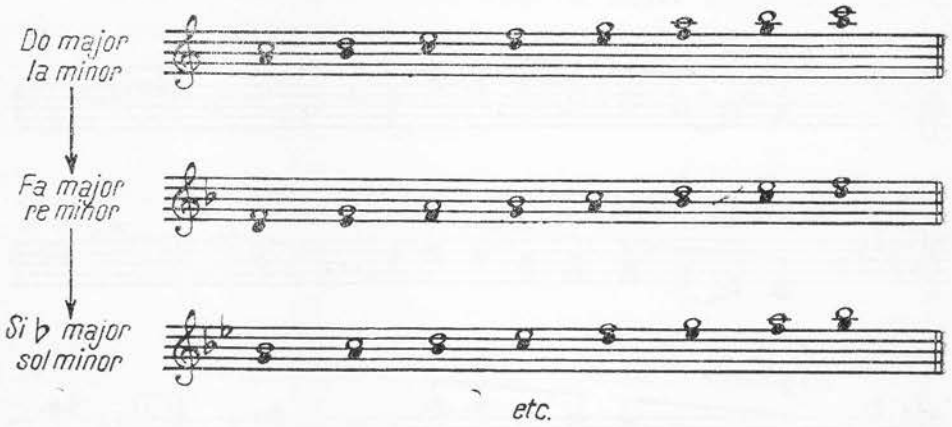
§ 33. Gamele tonalităților minore cu diezi



§ 34. Tonalitățile minore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Gamele tonalităților minore cu bemoli pot fi construite, ca și gamele tonalităților majore cu bemoli, fie după principiul succesiunii prin cvinte coborîtoare, fie pe bază de tetracorduri și prin transpunere, cu deosebirea că luăm ca punct de plecare gama „*la* minor", relativa gamei model *Do* major.

Avînd în vedere însă că fiecare tonalitate minoră are același material sonor și aceeași armură cu relativa sa majoră, le vom construi mai ușor după *principiul paralelismului* dintre acestea, cunoscînd că gama unei tonalități minore se găsește la interval de terță mică inferioară față de gama tonalității majore paralele:



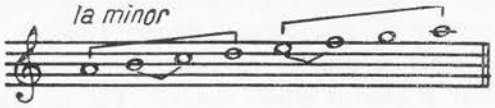
Ordinea în care apar tonalitățile minore cu bemoli — pornind de la gama *la* minor — este din cvnită perfectă în cvintă perfectă coborîtoare (ca și relativele lor majore) adică: *la — re — sol — do — fa — si bemol — mi bemol — la bemol.*

Armura gamelor minore cu bemoli va fi aceeași ca și a gamelor majore relative.

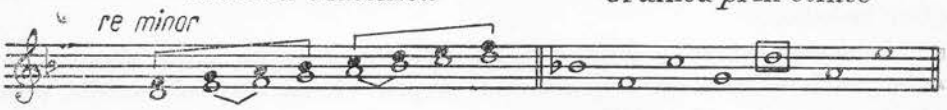
În continuare, prezentăm tabloul gamelor minore cu bemoli:

§ 35. Gamele tonalităților minore cu bemoli

Gama model



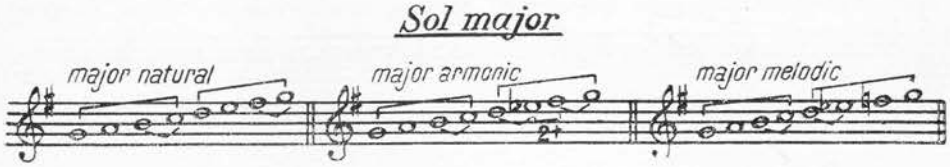
Ordinea diatonică *Ordinea prin cvinte*

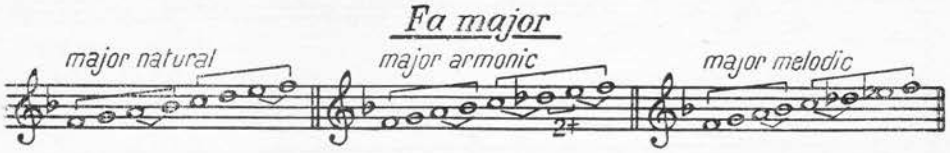


§ 36. Variantele tonalităților majore și minore cu diezi și bemoli

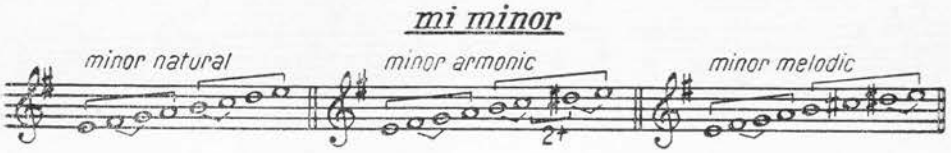
Toate gamele descrise în cele patru tablouri (majore cu diezi, majore cu bemoli, minore cu diezi și minore cu bemoli) au fost prezentate numai în modul major natural și modul minor natural. Ele se întîlnesc însă și cu unele trepte modificate, prin alterarea suitoare sau coborîtoare, realizîndu-se în acest fel variantele: major armonic și major melodic, minor armonic și minor melodic.

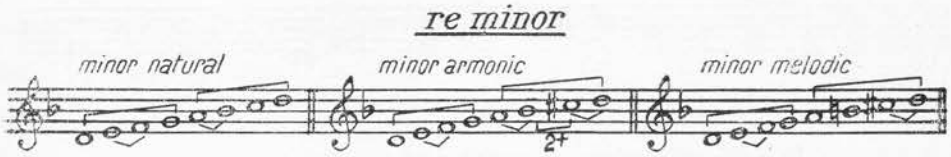
În modul major — după cum s-a mai arătat — variantele acestuia se obțin: majorul armonic, prin coborîrea treptei VI, iar majorul melodic, prin coborîrea treptelor VI și VII.





În modul minor, variantele acestuia se obțin: minorul armonic, prin ridicarea treptei VII, iar minorul melodic, prin ridicarea treptelor VI și VII:





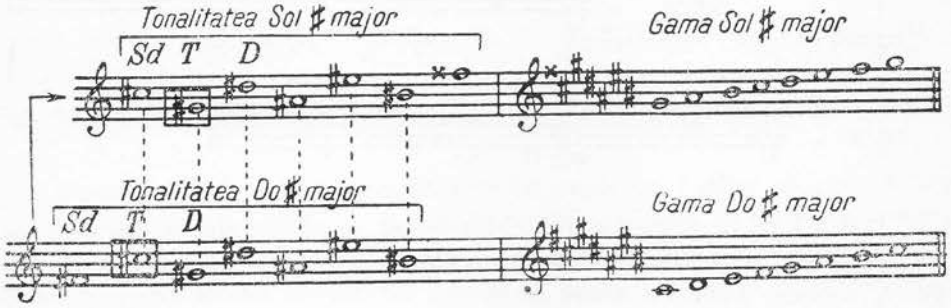
Datorită variantelor modului major și ale modului minor se mărește și mai mult posibilitatea de exprimare a diferitelor tonalități utilizate în creație.

§ 37. Tonalități ce depășesc 7 alterații constitutive. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Folosind aceleași procedee de construire a tonalităților majore și minore, adică mergînd mai departe în seria diezilor și a bemolilor, putem obține tonalități ce depășesc șapte alterații constitutive.

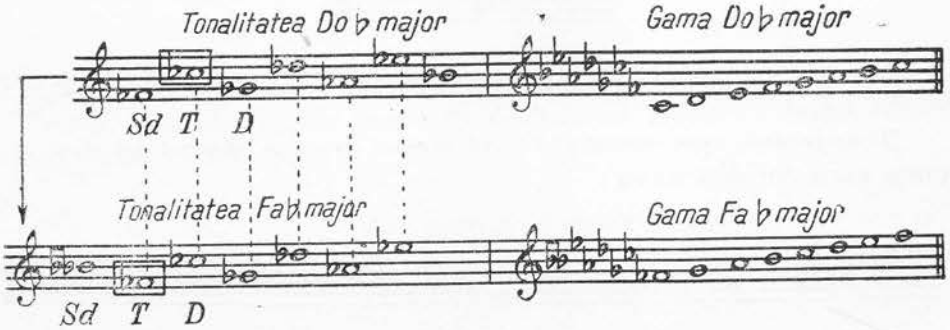
1. Pe baza succesiunii prin cvinte

Pornind de la gama tonalității *Do* diez major — ultima din seria diezilor — și construind mai departe, în *șirul cvintelor ascendente*, încă o gamă, obținem gama *Sol diez* major:



Deplasîndu-se centrul tonal de pe sunetul *do diez* pe sunetul *sol diez*, la armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încît armura lui *Sol diez* major va avea 8 diezi, sunetul *fa* primind *dublu-diez (fa dublu-diez, do diez, sol diez, re diez, la diez, mi diez, si diez)*.

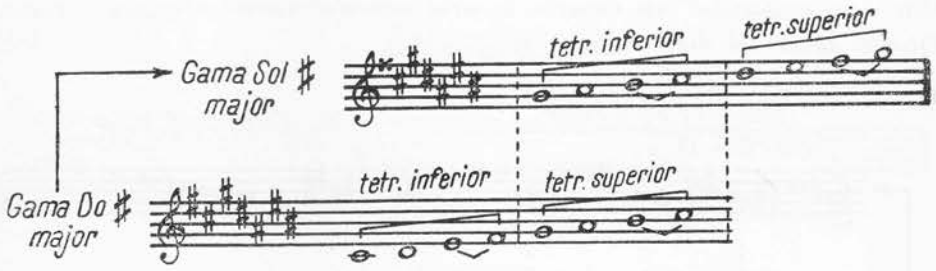
Pornind de la gama tonalității *Do bemol* major — ultima din seria tonalităților cu bemoli — și construind mai departe, în *șirul cvintelor descendente*, încă o gamă, obținem gama *Fa bemol* major:



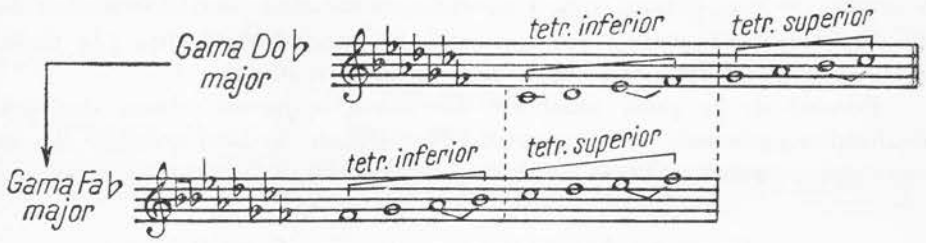
Deplasîndu-se centrul tonal de pe sunetul *do bemol* pe sunetul *fa bemol*, la armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încît armura lui *Fa bemol* major va avea 8 bemoli, sunetul *si* primind *dublu-bemol (si dublu-bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, do bemol, fa bemol).*

2. Pe bază de tetracorduri și prin transpunerea gamei model

Pornind de la gama tonalității *Do diez* major — ultima din seria diezilor — și construind mai departe prin tetracorduri încă o gamă *ascendentă*, obținem gama *Sol diez* major :

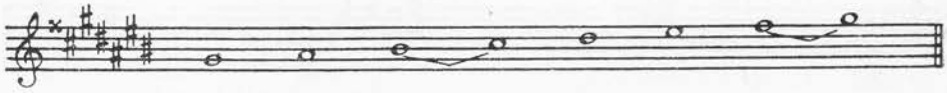


Pornind de la gama tonalității *Do bemol* major — ultima din seria bemolilor — și construind mai departe prin tetracorduri încă o gamă *descendentă*, obținem gama *Fa bemol* major :

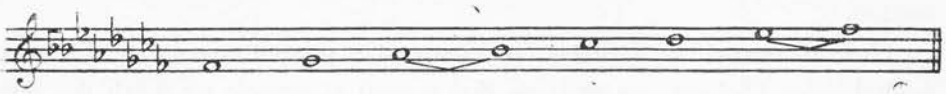


La același rezultat se ajunge și prin transpunerea gamei model *Do* major pe altă tonică.

Transpunînd, spre exemplu, tiparul acestei game pe sunetul *sol diez*, obținem gama *Sol diez* major :

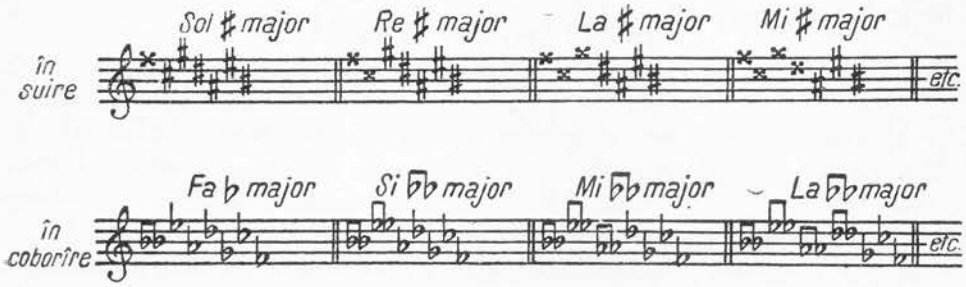


Dacă transpunem tiparul gamei model pe sunetul *fa* bemol, obținem gama *Fa bemol* major:



În același fel se pot construi și alte tonalități cu peste 7 alterații constitutive.

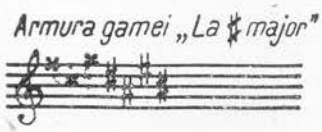
La armura lor apar acum, tot în ordinea succesivă a cvintelor, duble alterații constitutive:



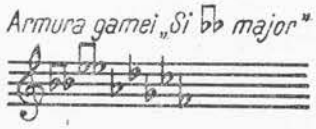
Pentru aflarea armurii tonalităților ce depășesc 7 alterații constitutive procedăm în felul următor: la numărul alterațiilor simple, ce formează armura unei tonalități oarecare, adăugăm încă 7 alterații de același fel, numărul obținut dîndu-ne totalul alterațiilor gamei cu peste 7 alterații constitutive, a cărei tonică se află — față de cea de la care pornim — la un semiton cromatic mai sus, dacă este din seria diezilor, sau la un semiton cromatic mai jos, dacă este din seria bemolilor.

Spre exemplu:

Gama *La* major are armură de 3 diezi, la care dacă adăugăm 7 diezi, obținem armura gamei *La diez* major (10 diezi sau 3 dubli-diezi și 4 diezi):



Gama *Si bemol* major are armură de 2 bemoli, la care, dacă adăugăm 7 bemoli, obținem armura gamei *Si dublu-bemol* major (9 bemoli sau 2 dubli-bemoli și 5 bemoli):



Tonalitățile care depășesc șapte alterații constitutive nu se utilizează decît în mod teoretic, în practică fiind înlocuite cu tonalitățile lor enarmonice.

Numai rareori se întîlnesc în compoziție primele tonalități din seria dubli-diezilor (*Sol diez* major și *mi diez* minor) și primele tonalități din seria dubli-bemolilor (*Fa bemol* major și *re bemol* minor), și anume, în procesul modulației la dominanta lui *Do diez* major și *la diez* minor, sau la subdominanta lui *Do bemol* major și *la bemol* minor. De obicei însă, în asemenea cazuri se preferă tonalitățile lor enarmonice aflate în cadranul tonalităților pînă la 7 alterații constitutive.

CAPITOLUL VI

RAPORTURILE CE SE POT STABILI ÎNTRE TONALITĂȚI

În cadrul tonalităților majore și minore se stabilesc următoarele raporturi: tonalități relative (paralele), tonalități omonime, tonalități enarmonice și tonalități înrudite.

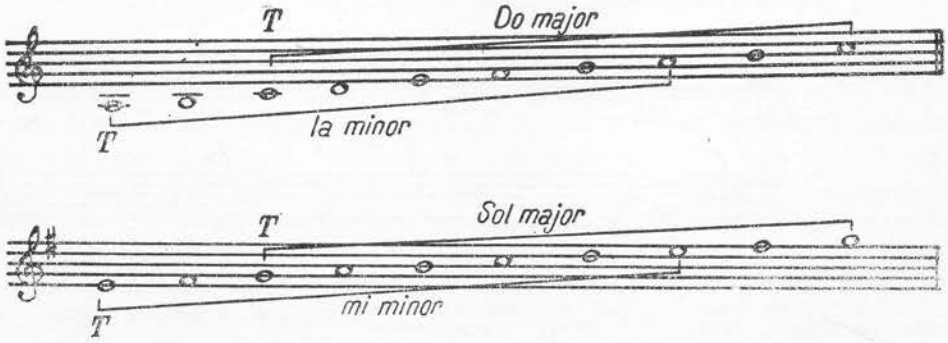
Toate aceste raporturi își au importanța lor teoretică și practică, făcînd ca sistemul tonal să se prezinte ca un tot bine închegat, neîntrecut din acest punct de vedere de nici unul din celelalte sisteme sonore.

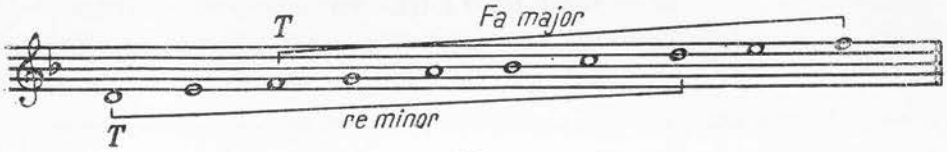
§ 38. Tonalități relative (paralele)

Se numesc tonalități relative sau paralele tonalitățile care sînt alcătuite din același material sonor, deosebindu-se numai prin tonică și mod.

Raporturile sau relațiile cele mai apropiate se stabilesc — după cum este firesc — între tonalitățile alcătuite din același material sonor.

De exemplu: gamele tonalităților *Do* major cu *la* minor, *Sol* major cu *mi* minor, *Fa* major cu *re* minor etc., folosind același material sonor, sînt relative sau paralele:





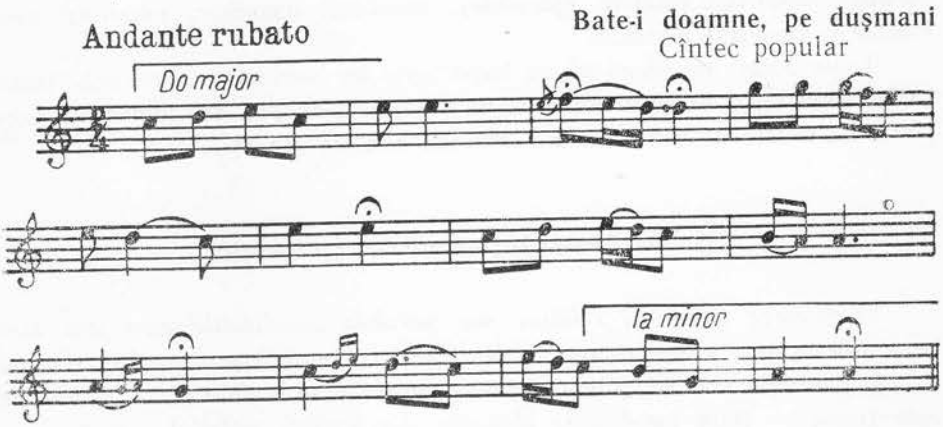
etc.

Minorul se găsește întotdeauna, față de majorul său relativ, la interval de terță mică inferioară.

Cele două tonalități relative au aceeași armură.

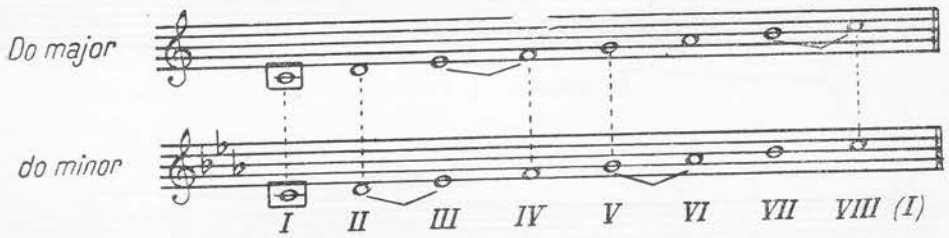
Structura sonoră comună a tonalităților relative face posibilă împletirea lor cu ușurință în cadrul aceleiași compoziții, de aceea trecerea de la o tonalitate la relativa ei se întîlnește adesea.

În cîntecul nostru popular se stabilește un adevărat paralelism între majorul și minorul său relativ denumit în terminologia folclorică *paralelismul major-minor.*



§ 39. Tonalități omonime

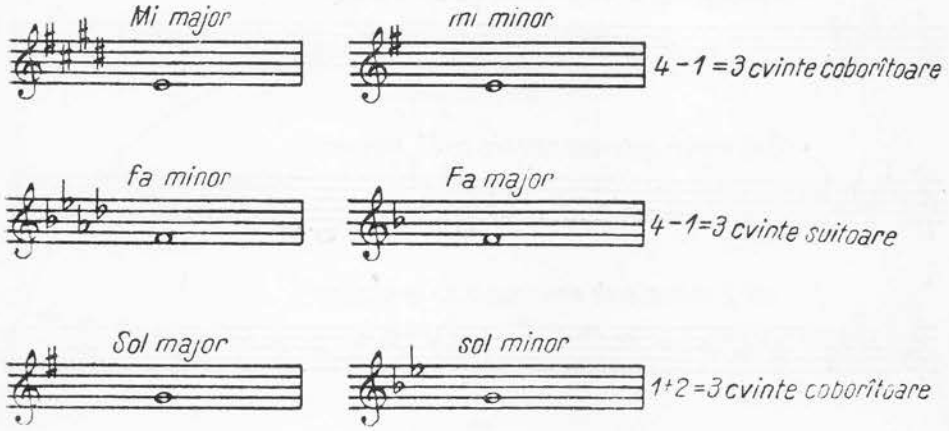
Două tonalități care au aceeași tonică, dar se deosebesc prin mod, se numesc tonalități omonime[1].



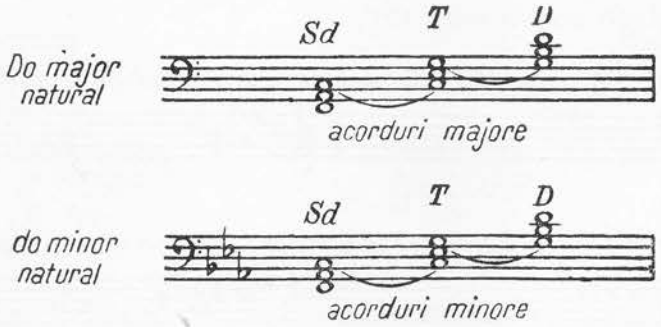
[1] În limba greacă *homos* = asemănător, asemenea și *onoma* = nume (cu sens de aceeași tonică).

Diferența de alterații constitutive dintre armurile tonalităților omonime este de trei cvinte, și anume: între majorul și minorul său omonim există o diferență de trei cvinte *descendente*, iar între minorul și majorul său omonim există o diferență de trei cvinte *ascendente*.

Cu alte cuvinte, majorul este totdeauna mai *expansiv* cu trei cvinte față de minorul său omonim, iar minorul este totdeauna mai *depresiv* cu trei cvinte față de majorul său omonim:



În tonalitățile omonime, treptele principale (tonica, dominanta și subdominanta — adică treptele tonale) sînt comune, dar acordurile ce se construiesc pe acestea sînt diferite:

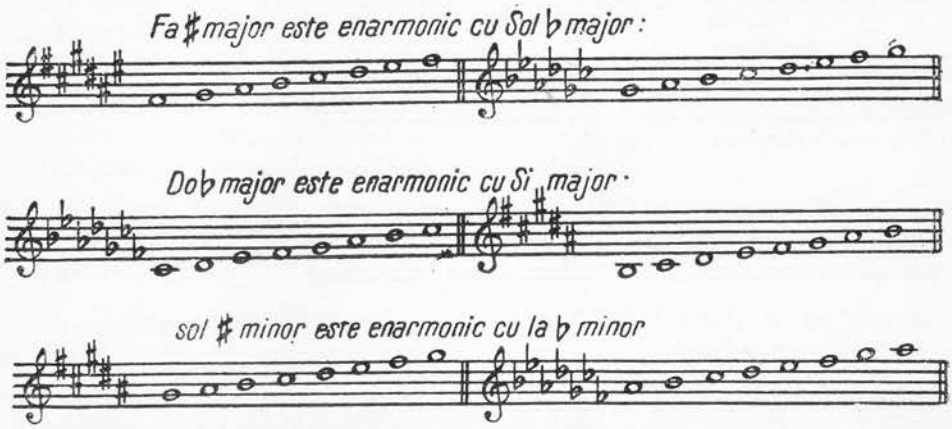


Deși tonalitățile omonime sînt diferențiate în ceea ce privește modul (una fiind de mod major și alta de mod minor), datorită treptelor principale comune, între asemenea tonalități se realizează raporturi care permit utilizarea lor în modulație. Elementele comune ale acestora (în special tonica) înlesnesc desfășurarea procesului modulatoriu de la o tonalitate la omonima sa [1].

[1] A se vedea modulația prin schimbare de mod § 60.

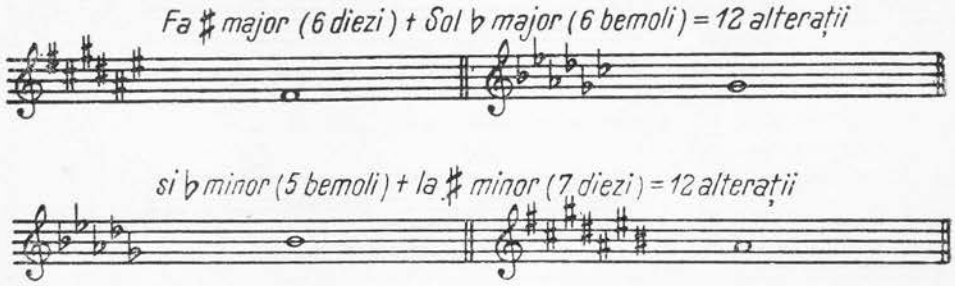
§ 40. Tonalităţi enarmonice

Tonalităţile ale căror game sînt de aceeaşi înălţime, dar diferă prin numirea treptelor, se numesc tonalităţi sau game enarmonice. Ele sînt deci în raporturi sonore identice, fiind alcătuite din sunete enarmonice şi diferenţiindu-se numai ca ortografie. De exemplu :



etc.

Numărul alteraţiilor constitutive de la armurile a două tonalităţi enarmonice este de 12, ceea ce înseamnă că armura celei de a doua tonalităţi enarmonice completează întotdeauna numărul alteraţiilor constitutive ale primei tonalităţi pînă la cifra 12 :



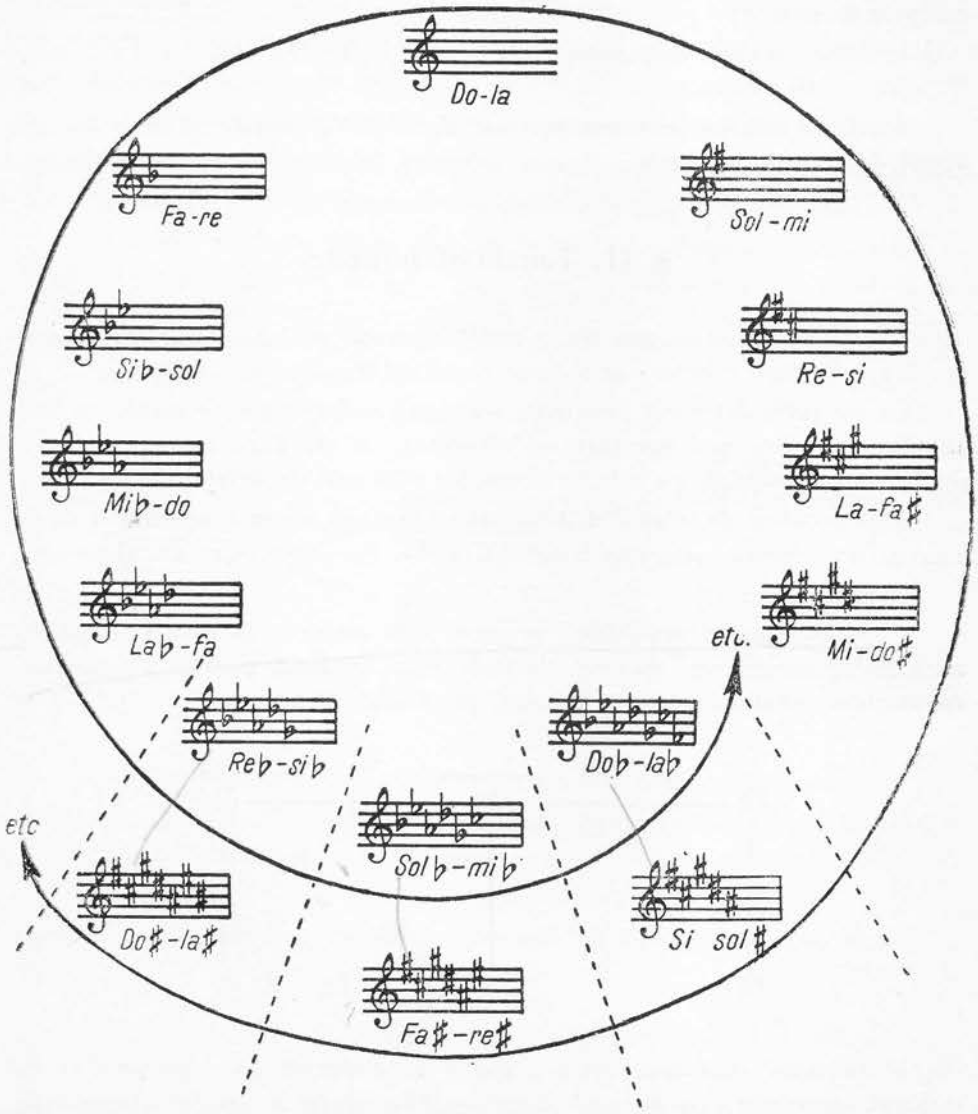
Forţa şi necesitatea enarmoniei constă în primul rînd în folosirea ei ca procedeu în modulaţie, din care cauză compozitorii o utilizează pe scară largă în lucrările lor.

Relaţiile bazate pe enarmonism permit însă şi substituirea grafică a unei tonalităţi cu altă tonalitate, pentru a uşura citirea partiturilor. De exemplu : o tonalitate cu multe alteraţii la armură poate fi înlocuită cu alta enarmonică, avînd mai puţine alteraţii.

Cadranul tonal

Toate gamele majore și minore ale sistemului tonal, așezate în ordinea cvintelor perfecte, alcătuiesc o schemă în spirală, denumită *cadran tonal*, prin care, mergînd din cvintă perfectă în cvintă perfectă, se poate ajunge, cu ajutorul enarmoniei, la tonalitatea de la care s-a pornit [1].

Cadranul tonalităților pînă la 7 alterații constitutive



[1] În unele tratate, cadranul tonal mai este numit „cercul cvintelor".

Principiile teoretice care rezultă din înscrierea tonalităților în cadranul tonal sînt următoarele:

Sistemul tonal este alcătuit din 15 game majore — una fără alterații constitutive, 7 cu diezi, 7 cu bemoli — și tot atîtea game minore.

Datorită enarmoniei, gamele majore, ca și cele minore, se reduc la 12, adică la numărul de sunete ce alcătuiesc o gamă cromatică.

În cadrul tonalităților pînă la 7 alterații constitutive există 3 perechi de tonalități majore enarmonice și tot atîtea tonalități minore enarmonice utilizate în creație:

Tonalități majore enarmonice: *Si — Do bemol, Fa diez — Sol bemol, Do diez — Re bemol.*

Tonalități minore enarmonice: *sol diez — la bemol, re diez — mi bemol, la diez — si bemol.*

§ 41. Tonalități înrudite

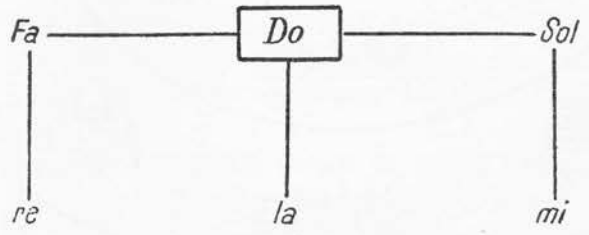
Tonalitățile care au mai multe sunete comune sau chiar toate (cum este cazul tonalităților relative) se numesc tonalități înrudite sau apropiate.

Cu cît între diferitele tonalități sînt mai multe sunete comune, cu atît înrudirea lor este mai apropiată și viceversa, cu cît între acestea sînt mai puține sunete comune, cu atît înrudirea lor este mai depărtată.

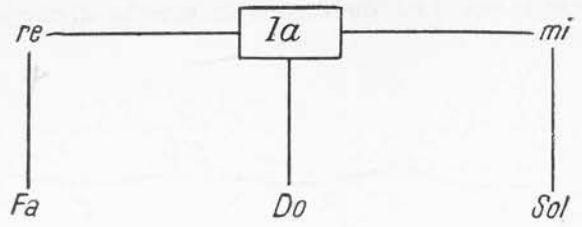
Sînt înrudite de gradul I tonalitățile care au aceeași armură la cheie sau diferă printr-o alterație constitutivă — fie expansivă, fie depresivă.

Acestea sînt:

a. *În cazul cînd tonalitatea propusă este majoră,* ea este înrudită cu minorul ei paralel, cu majorul dominantei și minorul paralel al acesteia, cu majorul subdominantei și minorul paralel al acesteia:



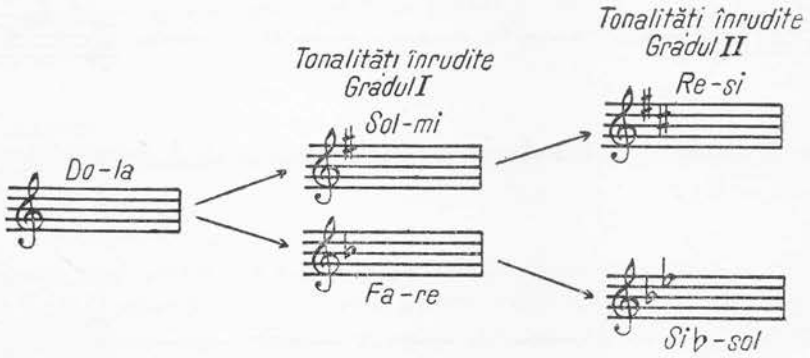
b. *În cazul cînd tonalitatea propusă este minoră,* ea este înrudită cu majorul ei paralel, cu minorul dominantei și majorul paralel al acesteia, cu minorul subdominantei și majorul paralel al acesteia:



În consecinţă, orice tonalitate are cinci tonalităţi apropiate de gradul I, care sînt: tonalitatea relativei, a dominantei cu relativa acesteia şi a subdominantei cu relativa ei.

Sînt înrudite de gradul II tonalităţile care diferă prin două alteraţii constitutive, fie din ordinea cvintelor ascendente (dominanta dominantei), fie din ordinea cvintelor descendente (subdominanta subdominantei).

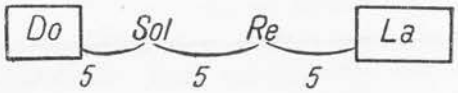
Cu tonalităţile *Do* major sau *la* minor, de exemplu, sînt înrudite de gradul II tonalităţile *Re* major — *si* minor, *Si bemol* major — *sol* minor:



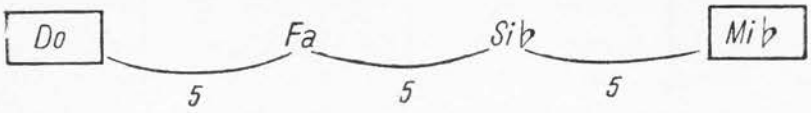
Celelalte tonalităţi sînt considerate tonalităţi mai puţin sau mai mult depărtate, gradul de îndepărtare al acestora stabilindu-se în funcţie de cvintele care le despart.

De exemplu:

— *La* major faţă de *Do* major este la distanţă de trei cvinte ascendente:



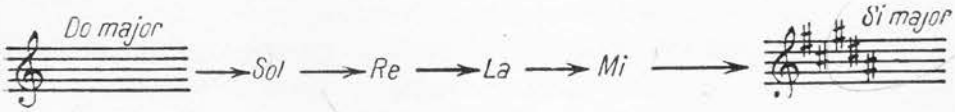
— *Mi bemol* major față de *Do* major este la distanță de trei cvinte descendente :



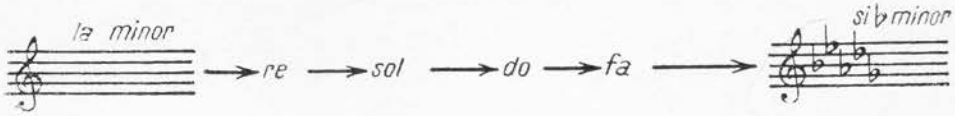
Pentru a stabili gradul de depărtare dintre două tonalități diferite sau distanța care le desparte, se procedează în felul următor :

1. *Cînd o tonalitate nu are alterații* la cheie, iar alta are, numărul alterațiilor acestei tonalități reprezintă numărul cvintelor ce despart cele două tonalități. De exemplu :

— *Do* major și *Si* major sînt la distanță de 5 cvinte *ascendente* (0 + 5 = 5) :

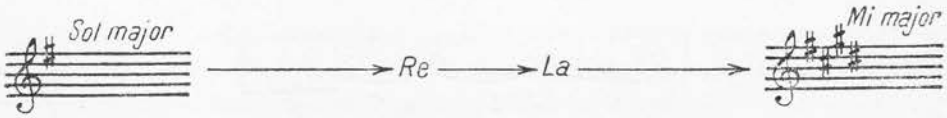


— *la* minor și *si bemol* minor sînt la distanță de 5 cvinte *descendente* (0 + 5 = 5) :

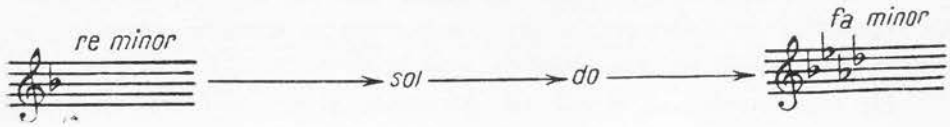


2. *Cînd armurile celor două tonalități au alterații de același fel,* atunci se scade din numărul mai mare de alterații numărul mai mic, iar restul obținut reprezintă numărul cvintelor ce le despart. De exemplu :

— *Sol* major și *Mi* major sînt la distanță de 3 cvinte *ascendente* (4 — 1 = 3) :

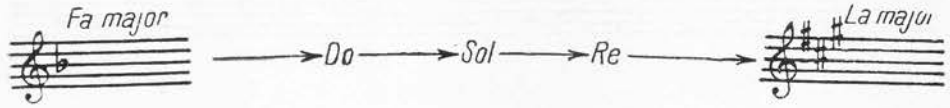


— *re* minor și *fa* minor sînt la distanță de 3 cvinte *descendente* (4 — 1 = 3):

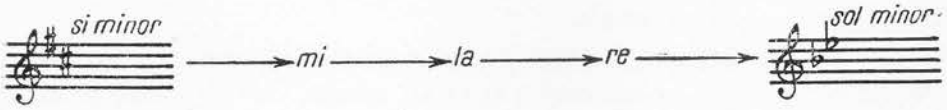


3. *Cînd armurile dintre cele două tonalități sînt eterogene* (diezi cu bemoli), adunăm alterațiile constitutive ale acestora și suma obținută reprezintă numărul de cvinte ce le despart. De exemplu:

— *Fa* major și *La* major sînt la distanță de 4 cvinte *ascendente* (1 + 3 = 4):

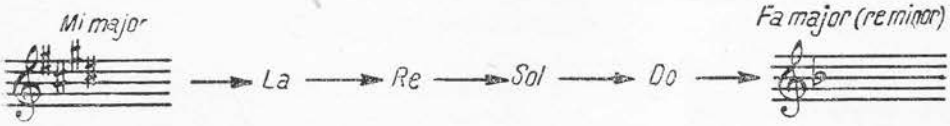


— *si* minor și *sol* minor sînt la distanță de 4 cvinte *descendente* (2 + 2 = 4):



Atunci cînd trebuie să stabilim gradul de depărtare dintre o tonalitate majoră și alta minoră, ori viceversa, pentru toate cazurile, procedeele rămîn aceleași, deoarece două tonalități relative (una majoră și alta minoră) au aceeași armură, deci aceeași poziție în seria cvintelor. De exemplu:

Mi major și *re* minor sînt la distanță de 5 cvinte *descendente* (4 + 1 = 5):



Întreaga tehnică a modulației în sistemul tonal se desfășoară după principiul înrudirii tonalităților, iar în creație, acesta constituie criteriul de bază în construcția lucrărilor mari componistice (sonată, simfonie etc.).

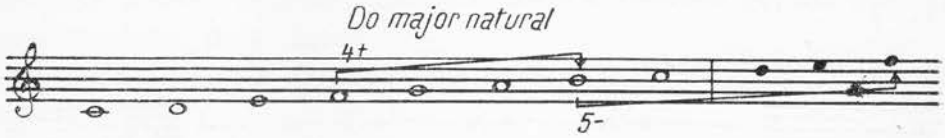
§ 42. Intervale caracteristice în gamele majore și minore

Acele intervale care se găsesc în număr mai mic în componența gamelor, făcînd să se determine — prin poziția lor pe anumite trepte — gamele respective, se numesc intervale caracteristice.

Ele sînt întotdeauna *mărite* sau *micșorate*, și cer rezolvarea în cadrul tonalității din care fac parte.

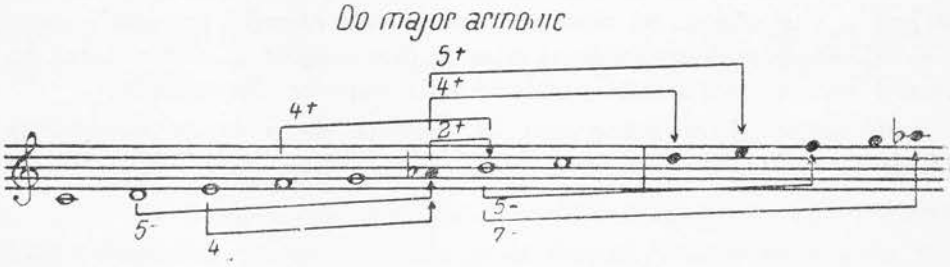
În majorul natural, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta IV = cvartă mărită,
Treapta VII = cvintă micșorată.



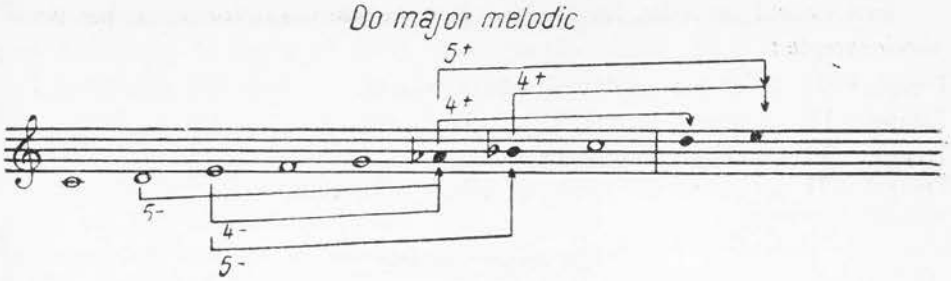
În majorul armonic, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta II = cvintă micșorată,
Treapta III = cvartă micșorată,
Treapta IV = cvartă mărită,
Treapta VI = secundă mărită (intervalul caracteristic principal), cvartă mărită și cvintă mărită,
Treapta VII = cvintă micșorată și septimă micșorată.



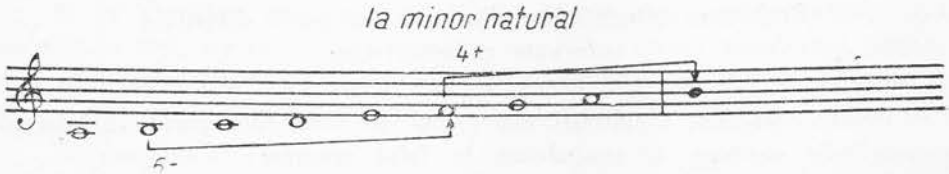
În majorul melodic, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta II = cvintă micșorată,
Treapta III = cvartă micșorată și cvintă micșorată,
Treapta VI = cvartă mărită și cvintă mărită,
Treapta VII = cvartă mărită.



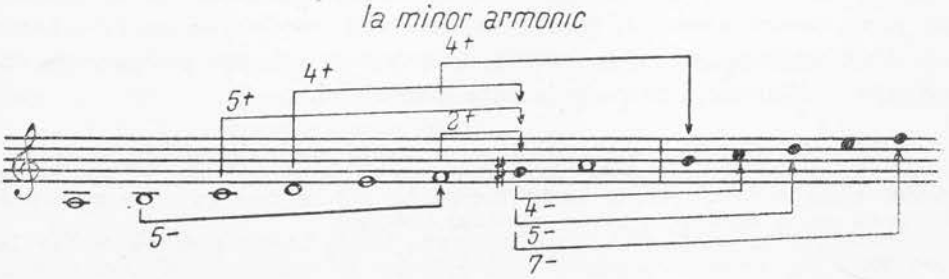
În minorul natural, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte :

Treapta II = cvintă micşorată.
Treapta VI = cvartă mărită.



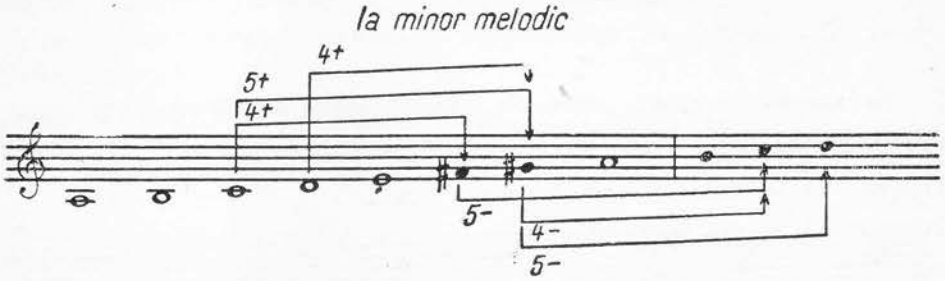
În minorul armonic, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte :

Treapta II = cvintă micşorată,
Treapta III = cvintă mărită.
Treapta IV = cvartă mărită,
Treapta VI = secundă mărită (intervalul caracteristic principal) şi cvartă mărită.
Treapta VII = cvartă micşorată, cvintă micşorată şi septimă micşorată.



În minorul melodic, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta III = cvartă mărită și cvintă mărită,
Treapta IV = cvartă mărită,
Treapta VI = cvintă micșorată,
Treapta VII = cvartă micșorată și cvintă micșorată.



Stabilirea tonalităților din care fac parte diferitele intervale caracteristice

Pentru stabilirea tonalității sau gamei din care face parte un interval caracteristic oarecare se procedează în felul următor:

În orice interval mărit, sensibila gamei căreia aparține acest interval se găsește la vîrful său, iar intervalul micșorat are această sensibilă la bază (exceptînd cvarta mărită de pe treapta VI și cvinta micșorată de pe treapta II din minor armonic).

Cu alte cuvinte, într-un interval caracteristic, nota care este mai expansivă constituie sensibila tonalității căreia aparține. De exemplu:

Intervalul *do — re diez*, fiind mărit (2+), are sensibila gamei din care face parte la vîrf *(re diez)*. Cum secunda mărită se găsește în gama minoră armonică, rezultă că intervalul *do — re diez* face parte din tonalitatea *mi* minor armonic, la care ajungem prin urcarea cu un semiton diatonic a notei de la vîrful intervalului.

Intervalul *re diez — do*, fiind micșorat (7—), are sensibila gamei din care face parte la bază *(re diez)*. Cum septima micșorată se găsește în gama minoră armonică, rezultă că intervalul *re diez — do* face parte tot din tonalitatea *mi* minor armonic, la care însă ajungem prin urcarea cu un semiton diatonic a notei de la baza intervalului.

Notă: Ca intervale caracteristice pot fi considerate și intervalele ce se formează în modul major melodic datorită coborîrii treptei VII (5— și 4+) și în modul minor melodic datorită urcării treptei VI (4+ și 5—) cu toate că aceste intervale nu se rezolvă în notele acordului tonicii.

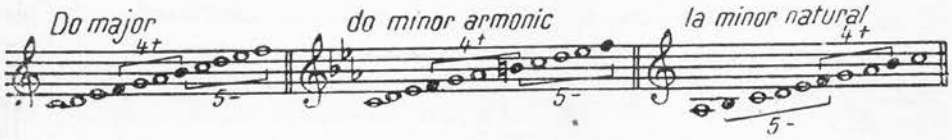
Stabilirea tonalităților din care fac parte aceste intervale se va analiza la pag. 92.

Intervalul *do — sol diez*, fiind mărit (5+), are sensibila gamei din care face parte la vîrf *(sol diez)*, deci aparţine tonalităţii *la* minor armonic.

Intervalul *sol diez — do*, fiind micşorat (4—), are sensibila gamei din care face parte la bază *(sol diez)*, în consecinţă, aparţine tot tonalităţii *la* minor armonic.

În ceea ce priveşte cvarta mărită şi cvinta micşorată, acestea fac parte ca intervale caracteristice din: majorul natural, minorul omonim (armonic) al acestuia şi minorul relativ (natural sau armonic).

De exemplu:



În consecinţă, pentru aflarea tonalităţilor unde se găsesc cvarta mărită şi cvinta micşorată vom proceda astfel:

Se va identifica mai întîi cu ajutorul sensibilei (care la cvarta mărită se află la vîrf, iar la cvinta micşorată se află la bază) tonalitatea majoră din care fac parte, apoi de la aceasta se va găsi minorul ei omonim şi cel relativ.

De exemplu:

Intervalul *sol — do diez*, find cvartă mărită, are sensibila la vîrful său, deci aparţine tonalităţii *Re* major. De aici deducem apoi că se mai găseşte în *re* minor armonic (omonima sa) şi în *si* minor natural sau armonic (relativa sa).

Intervalul *re — la bemol*, fiind cvintă micşorată, are sensibila la baza sa, deci aparţine tonalităţii *Mi bemol* major. De aici deducem apoi că se mai găseşte în *mi bemol* minor armonic (omonima sa) şi în *do* minor natural sau armonic (relativa sa).

În ceea ce priveşte cea de-a doua notă a intervalelor caracteristice, care nu este sensibilă, ea poate fi utilizată pentru găsirea majorului armonic de unde aceasta face parte ca treapta VI coborîtă. Cu alte cuvinte, într-un interval caracteristic, nota care este mai depresivă se consideră treapta VI coborîtă dintr-un major armonic.

De exemplu:

În intervalul *sol diez — do*, nota *do* este mai depresivă decît *sol diez*, deci ea constituie treapta VI coborîtă *(do becar)* dintr-un major armonic, în cazul de faţă din *Mi* major armonic.

În intervalul *sol — la diez*, nota *sol* este mai depresivă decît *la diez*, deci ea constituie treapta VI coborîtă *(sol becar)* din *Si* major armonic.

În intervalul *si — la bemol*, nota *la bemol* este mai depresivă decît *si*, deci ea constituie treapta VI coborîtă din *Do* major armonic.

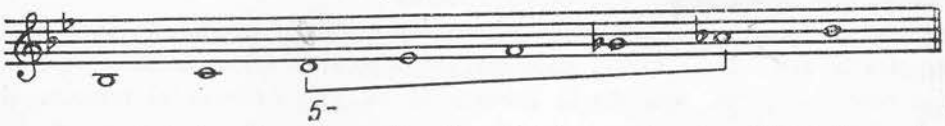
Avînd în vedere cele arătate mai înainte, înseamnă că cvarta mărită și cvinta micșorată pot fi găsite în patru tonalități. De exemplu:

Intervalul *sol bemol — do*, pe baza sensibilei *do* stabilim că aparține tonalităților *Re bemol* major, *re bemol* minor armonic și *si bemol* minor, iar pe baza lui *sol bemol* — ca treapta VI coborîtă — deducem că mai aparține și tonalității *Si bemol* major armonic.

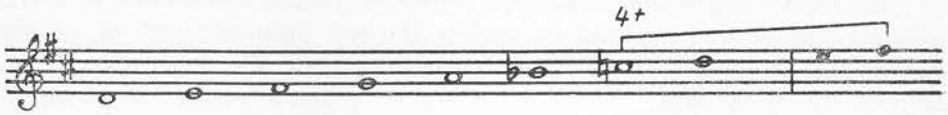
Pentru aflarea celorlalte intervale caracteristice din modurile major melodic și minor melodic (ce au fost exceptate în prezentarea de mai sus) și care se formează datorită coborîrii treptei VII (majorul melodic) și urcării treptei VI (minorul melodic) se stabilesc următoarele principii:

În oricare cvintă micșorată sau cvartă mărită, nota care este mai depresivă se consideră treapta VII (coborîtă) dintr-un major melodic. De exemplu:

Intervalul *re — la bemol* (5—) aparține tonalității *Si bemol* major melodic:



Intervalul *do (becar) — fa diez* (4+) aparține tonalității *Re* major melodic:

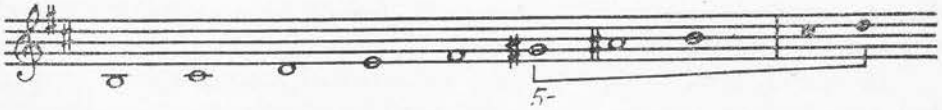


În oricare cvintă micșorată sau cvartă mărită, nota care este mai expansivă se consideră treapta VI (urcată) dintr-un minor melodic.

De exemplu:

Intervalul *si bemol — mi becar* (4+) aparține tonalității *sol* minor melodic:

Intervalul *sol diez — re* (5—) aparține tonalității *si minor* melodic:



Notă: În exemplele de mai sus a fost arătat numai unul dintre intervalele caracteristice, celălalt putîndu-se deduce prin răsturnare. Apartenența acestuia la o anumită tonalitate (major-melodic sau minor-melodic) se stabilește după aceleași principii.

§ 43. Rezolvarea intervalelor caracteristice

Avînd în vedere că intervalele caracteristice sînt întotdeauna disonante, ele necesită rezolvarea lor în intervalele consonante ale tonalităţilor cărora le aparţin, şi anume, în intervalele ce se formează din sunetele acordului tonicii.

Intervalele caracteristice, fiind mărite sau micşorate, se rezolvă după cum urmează: cele mărite, prin lărgirea intervalului, iar cele micşorate, prin strîngerea lui, ajungîndu-se prin aceasta la un interval consonant. La rezolvare sînt în mişcare numai sunetele care nu fac parte din acordul tonicii.

Înainte de a trece la rezolvarea unui interval caracteristic trebuie să stabilim în prealabil tonalitatea sau tonalităţile din care face parte acest interval.

Să analizăm aci, spre exemplu, procedeul rezolvării unui interval caracteristic:

Secunda mărită fa — sol diez. după cum s-a arătat în paragraful precedent, face parte din două tonalităţi: *la* minor armonic, pe baza sensibilei *sol diez*, şi *La* major armonic, pe baza treptei VI coborîte *(fa becar)*: de aceea, acest interval disonant îl putem rezolva fie într-o tonalitate, fie în cealaltă.

Faţă de tonalităţile *la* minor şi *La* major, ambele sunete ale intervalului propus nu se găsesc în componenţa acordului tonicii, deci acest interval se va rezolva prin mişcarea ambelor voci, lărgindu-se spre sunetele din acordul tonicii:

Toate celelalte intervale caracteristice se rezolvă pe baza aceloraşi principii indicate mai sus.

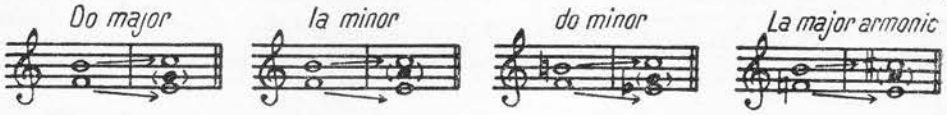
Dăm în continuare cîteva exemple de rezolvare a altor intervale caracteristice:

Septima micşorată sol diez — fa se găseşte în două tonalităţi: *la* minor armonic şi *La* major armonic. Deoarece ambele sunete nu fac parte din acordul tonicii, acest interval se va rezolva prin mişcarea ambelor voci, strîngîndu-se spre sunetele din acordul tonicii:

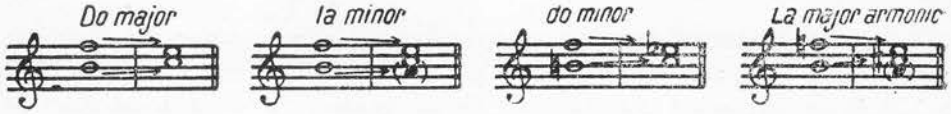
Cvarta micşorată sol diez — do se găseşte în două tonalităţi: *la* minor armonic şi *Mi* major armonic. Avînd un singur sunet care nu face parte din acordul tonicii, acest interval se va rezolva prin mişcarea unei singure voci către un sunet din acordul tonicii:

Cvinta mărită do — sol diez se găseşte în două tonalităţi: *la* minor armonic şi *Mi* major armonic. Avînd un singur sunet care nu face parte din acordul tonicii, se va rezolva prin mişcarea acestuia către un sunet din acordul tonicii:

Cvarta mărită fa — si se găseşte în patru tonalităţi: *Do* major, *la* minor, *do* minor armonic şi *La* major armonic. Întrucît ambele sunete ale cvartei mărite nu fac parte din acordul tonicii, aceasta se va rezolva prin mişcarea ambelor voci, lărgindu-se către sunetele acordului tonicii:



Cvinta micşorată si — fa se găseşte în patru tonalităţi: *Do* major, *la* minor, *do* minor armonic şi *La* major armonic. Întrucît ambele sunete ale cvintei micşorate nu fac parte din acorud tonicii, aceasta se va rezolva prin mişcarea ambelor voci, strîngîndu-se către sunetele acordului tonicii:



CAPITOLUL VII

SISTEMUL TONAL CROMATIC

§ 44. Cromatismul

Creaţia muzicală diatonică se dezvoltă relativ repede, atingîndu-se adevărate culmi ale acestui gen încă de pe vremea lui Beethoven (sec. XVIII şi XIX).

Prin lucrările maeştrilor artei componistice de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, o mare dezvoltare o ia însă şi *cromatismul*.

De la descriptivele pasaje cromatice şi de la modulaţiile diatonice pregătite cu grijă, ale clasicilor şi în parte ale romanticilor, se trece — începînd cu Wagner şi compozitorii postwagnerieni — la utilizarea cromatismului ca mijloc subtil şi rafinat de expresie al artei muzicale.

El se impune în primul rînd în armonie, unde se manifestă prin abundenţa acordurilor alterate de tot felul, cu treceri modulatorii la fiece pas.

Melodia — în mod implicit — capătă şi ea o fizionomie cromatică [1].

Încep să fie utilizate cu măiestrie resursele unei game mai bogate în sunete decît cea diatonică, gama cromatică cu toate cele 12 sunete ale sale.

O asemenea evoluţie — exceptînd exagerările formaliste ale atonalismului — constituie pentru muzică un real progres, care a adus îmbogăţirea tezaurului operelor sale de artă şi înnoirea simţitoare a tehnicii şi a mijloacelor componistice.

Studiul cromatismului — în consecinţă — îşi are importanţa lui deosebită.

---

[1] Caracteristic unei asemenea fizionomii, în acest stadiu de dezvoltare a cromatismului, nu sînt succesiunile semitonale ale creaţiei clasice, ci acea construcţie cromatică, de natură organică, a melodiei (alcătuirea acesteia din intervale cromatice — mărite şi micşorate — modulaţiile frecvente spre alte centre tonale etc.).

§ 45. Cromatismul în concepția tonală

Toate gamele ale căror trepte se succed numai prin semitonuri formează sistemul tonal cromatic.

Ca noțiune teoretică, *cromatismul* trebuie înțeles totdeauna în dependență și strînsă legătură cu noțiunea de *diatonism.*

Sistemele diatonice — după cum s-a arătat — sînt alcătuite din 7 elemente sonore ce se succed din cvintă perfectă în cvintă perfectă.

Aceste elemente, așezate apoi în ordinea înălțimii, formează gama diatonică, în care sunetele se succed prin tonuri și semitonuri diatonice

Orice alte elemente sonore pe care le vom introduce în ordinea diatonică a unei game și care nu vin prin succesiunea *celor 7 cvinte* perfecte sînt elemente străine diatonismului gamei respective și poartă numele de elemente sau sunete *cromatice* [1]. De exemplu :

Deși elementele din afara diatonismului gamei se succed și ele tot prin cvinte perfecte, acestea sînt considerate însă ca elemente cromatice față de cele 7 elemente diatonice, deoarece alcătuiesc împreună succesiuni de semitonuri cromatice. De exemplu : *fa diez*, element cromatic față de *fa ; do* diez, element cromatic față de *do ; si bemol*, element cromatic față de *si ; mi bemol*, element cromatic față de *mi* etc.

§ 46. Reguli generale de cromatizare

Gama cromatică se obține prin introducerea elementelor cromatice între toate acele trepte ale gamei diatonice aflate la interval de secundă mare, realizîndu-se în acest fel o *succesiune numai din semitonuri.*

---

[1] În scrierea veche, elementele cromatice se notau cu alte culori decît cele diatonice, de unde numele de sunete „cromatice" (în limba greacă *chroma* = culoare).

La grecii antici muzica ce aparținea genului cromatic se marca prin note roșii sau de alte culori, spre a se deosebi de muzica ce aparținea genului diatonic.

După alți autori, termenul s-ar explica prin aceea că genul cromatic, prin semitonurile sale, aduce în succesiunile diatonice un efect asemănător aceluia pe care varietatea culorilor îl produce în pictură.

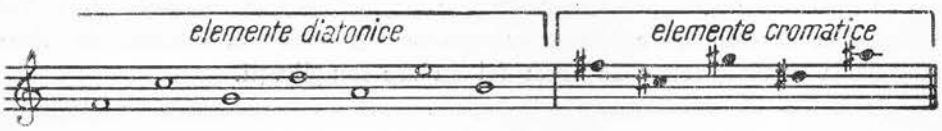
De regulă, cromatizarea oricărui sistem diatonic se face în felul următor:

În urcare, cu elemente cromatice suitoare, în care caz toate treptele ce sînt urmate de un interval de ton vor fi *alterate suitor*;

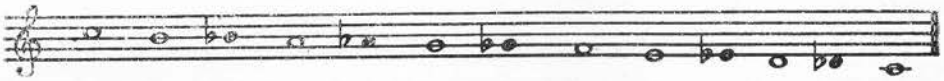
În coborîre, cu elemente cromatice coborîtoare, în care caz toate treptele ce sînt urmate de un interval de ton vor fi *alterate coborîtor*.

Spre exemplu, cromatizînd *în urcare* gama diatonică *Do* major obținem:

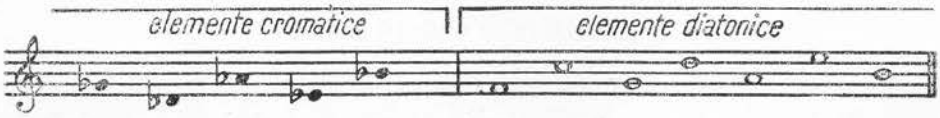
Elementele cromatice utilizate sînt toate de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente:



Cromatizînd *în coborîre* aceeași gamă diatonică obținem:



Elementele cromatice utilizate sînt toate de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente:



Analizînd gama cromatică, observăm că ea este alcătuită din 12 semitonuri, dintre care 7 sînt diatonice și 5 cromatice, iar ordinea sunetelor în interiorul ei este semitonală:

O astfel de gamă bazată numai pe raporturi semitonale între treptele sale mai poartă numele, în teorie, de gamă *dodecatonică* sau *dodecafonică*, fiind alcătuită din 12 sunete diferite [1].

Pot fi cromatizate nu numai sistemele diatonice complete de 7 sunete, ci și celelalte mai mici, cum sînt: tetracordurile, pentacordurile și hexacordurile, în care caz ele vor primi numele de tetracorduri, pentacorduri sau hexacorduri cromatice. De exemplu:

tetracord cromatic

pentacord cromatic

Sensul ascendent sau descendent al liniei melodice ne arată deci cînd trebuie să folosim note cromatice suitoare și cînd coborîtoare, de aceea ortografia cromatizărilor de acest fel nu are complicații.

O astfel de cromatizare — după sensul liniei melodice — se întrebuințează mai ales în notația pentru instrumente [2].

§ 47. Ortografia cromatizării gamelor

Există și un alt fel de cromatizare — de mai mare importanță pentru arta componistică — numită *cromatizare tonală*, a cărei ortografie se bazează pe respectarea a două principii:

a. Unitatea tonală,

b. Funcțiunea posibilă în acorduri a notelor cromatice.

a. Principiul unității tonale

O gamă cromatică rezultă dintr-o gamă diatonică, aparținînd unei tonalități precise (*Do* major, *la* minor, *Sol* major, *mi* minor etc.), fapt pentru care aceasta împrumută numele, modul și armura gamei diatonice respective: gama cromatică *Do* major, gama cromatică *la* minor etc.

Pentru acest considerent, gama cromatică trebuie să cuprindă numai acele note cromatice care au *afinități tonale* cu cele diatonice existente deja în gama diatonică.

---

[1] În limba greacă *dodeca-tonos* = 12 sunete.

[2] Instrumentistul, în interpretarea unui pasaj cromatic, din motive de facilitate tehnică, aplică regulile impuse de tehnica instrumentului, nu și acelea ce decurg din raporturile dintre diferitele sunete în cadrul tonalității.

Afinități tonale în gradul cel mai apropiat pot să existe numai între sunetele aceleiași tonalități și cele ale tonalităților învecinate de gradul I (tonalitatea relativei, a dominantei și subdominantei, precum și a relativelor acestora).

De aceea, în cromatizarea tonală vom utiliza numai elemente din tonalitatea căreia aparține gama ce se cromatizează și din tonalitățile imediat învecinate, iar elementele cromatice care aparțin altor tonalități trebuie evitate și înlocuite cu enarmonicele lor.

În aceasta constă *principiul unității tonale*, pentru realizarea căruia trebuie să se renunțe la cromatizarea numai după sensul liniei melodice, și să se folosească uneori *elemente cromatice depresive în urcare*, iar alteori *elemente cromatice expansive în coborîre*.

b. Principiul funcțiunii posibile în acorduri a notelor cromatice

În eventualitatea că fiecare dintre notele cromatice ar putea fi armonizate, trebuie să li se dea o atare funcțiune în acorduri, încît acestea să aparțină tonalităților învecinate de gradul I, sau însăși tonalității din care face parte gama respectivă.

Astfel, în cromatizarea ascendentă a gamelor majore, toate notele cromatice pot fi tratate ca sensibile ale tonicilor ce urmează imediat la un semiton diatonic suitor (sensibile artificiale) [1].

Excepție face treapta VI, care nu se cromatizează suitor, deoarece s-ar obține un acord micșorat dintr-o tonalitate îndepărtată, în locul căreia se cromatizează coborîtor treapta VII.

Pe aceste sensibile (artificiale) se realizează un acord micșorat, ce se rezolvă în acordul treptei următoare:

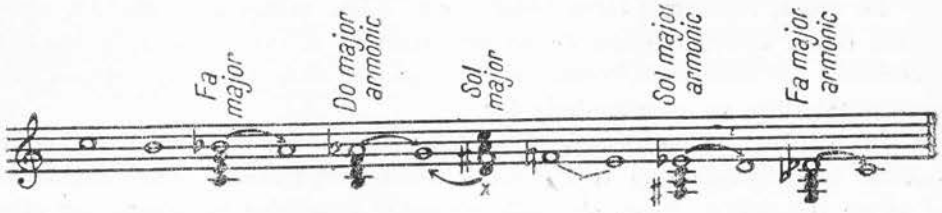
În cromatizarea descendentă a gamelor majore, notele cromatice pot fi tratate ca septime ale acordului de dominantă sau septime micșorate.

---

[1] Se numesc *sensibile artificiale*, întrucît nu au forta de a provoca modulația spre noi centre tonale — așa cum se întîmplă în cazul *sensibilelor naturale* — ci se rezolvă în acordul treptelor următoare, întărindu-le rolul în tonalitate, fără a ieși însă din cadrul tonalității căreia aparțin.

În anumite conjuncturi, ele însă pot să se emancipeze ca sensibile naturale, conducînd spre alte centre tonale și provocînd, în acest caz, modulația la alte tonalități (a se vedea § 61).

Excepție face treapta V, care nu se cromatizează coborîtor, deoarece s-ar obține un acord micșorat dintr-o tonalitate îndepărtată, în locul căreia se cromatizează suitor treapta IV:



Toate elementele cromatice, atît în urcare cît și în coborîre, aparțin, în felul acesta, numai tonalităților înrudite de gradul I, ori sînt din însăși gama ce se cromatizează. După aceleași principii se pot demonstra și funcțiunile posibile în acorduri ale elementelor cromatice din gamele minore,

§ 48. Cromatizarea gamelor majore

Respectînd principiul utilizării elementelor cromatice provenite din tonalitățile învecinate de gradul I, gamele majore se cromatizează astfel:

În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se alterează suitor, afară de treapta VI, în locul căreia se alterează coborîtor treapta VII:

Gama cromatică Do major – în urcare –

Alterarea suitoare a treptei VI ne-ar duce la un element cromatic ce aparține unei tonalități îndepărtate.

Toate elementele cromatice folosite mai sus aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale lui *Do* major.

Considerate în ordinea cvintelor, patru din acestea sînt de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente, iar unul este de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente:

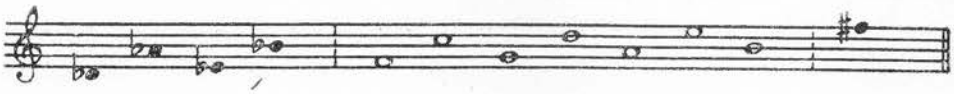
În coborîre, toate treptele după care urmează un interval de ton se alterează coborîtor, afară de treapta V, în locul căreia se alterează suitor treapta IV:

Gama cromatică Do major – în coborîre –

Alterarea coborîtoare a treptei V ne-ar duce la un element cromatic ce aparține unei tonalități îndepărtate.

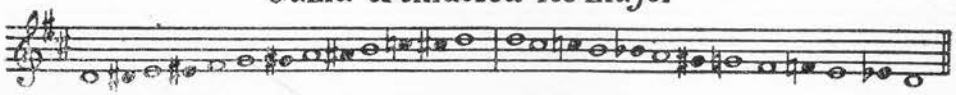
Toate elementele cromatice, folosite mai sus, aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale lui *Do* major[1].

Considerate în ordinea cvintelor, patru din acestea sînt de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente, iar unul este de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente:

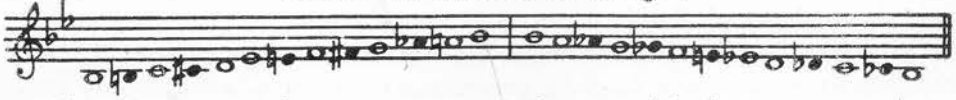


După modelul gamei cromatice *Do* major se cromatizează toate celelalte game majore ale sistemului tonal. De exemplu:

Gama cromatică Re major



Gama cromatică Si ♭ major



Făcînd o recapitulare a cromatizării de acest fel observăm că:

În urcare, gama cromatică majoră are *patru elemente cromatice expansive*, ce se obțin prin alterarea suitoare a treptelor I, II, IV, V, și *un singur element cromatic depresiv*, ce se obține prin alterarea coborîtoare a treptei VII.

În coborîre, prin opoziție, gama cromatică majoră are *patru elemente cromatice depresive*, ce se obțin prin alterarea coborîtoare a treptelor VII, VI, III, II, și *un singur element cromatic expansiv*, ce se obține prin alterarea suitoare a treptei IV.

---

[1] Unele tratate consideră pe *la bemol* și *mi bemol* ca provenind din do minor, omonima sa, iar pe *re bemol*, din *fa* minor, omonima subdominantei, care sînt tonalități îndepărtate, aflîndu-se la trei, respectiv, patru cvinte diferență.

Preponderența elementelor cromatice expansive, în gama cromatică ascendentă, dă acesteia un caracter corespunzător ideii de aspirație, concentrare, tensiune etc., iar preponderența, în coborîre, a elementelor cromatice depresive corespunde cu ideea de relaxare, slăbire, stingere a încordării.

§ 49. Cromatizarea gamelor minore

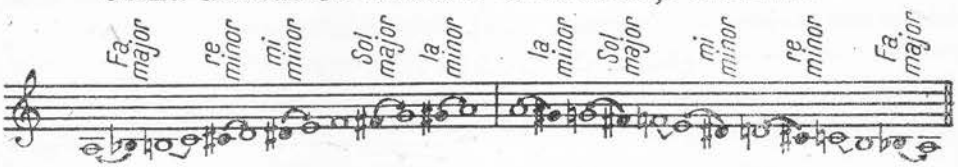
Folosind numai elementele cromatice provenite din tonalitățile învecinate de gradul I, deci respectînd principiul unității tonale, gamele minore se cromatizează astfel:

În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se alterează suitor, afară de treapta I, în locul căreia se alterează coborîtor treapta II a gamei.

Alterarea suitoare a treptei I ne-ar duce la un element cromatic ce aparține unei tonalități depărtate.

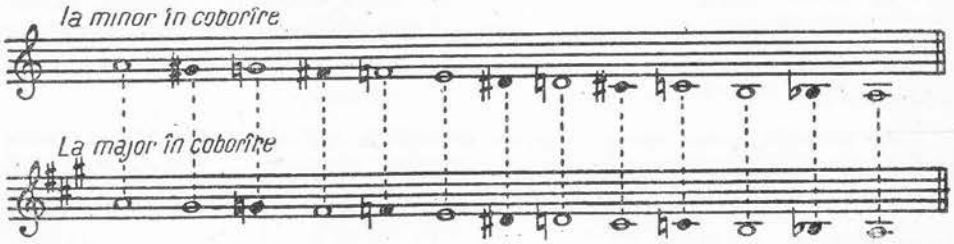
În coborîre, gama minoră cromatică păstrează aceeași structură ca și în urcare:

Gama cromatică la minor în urcare și coborîre

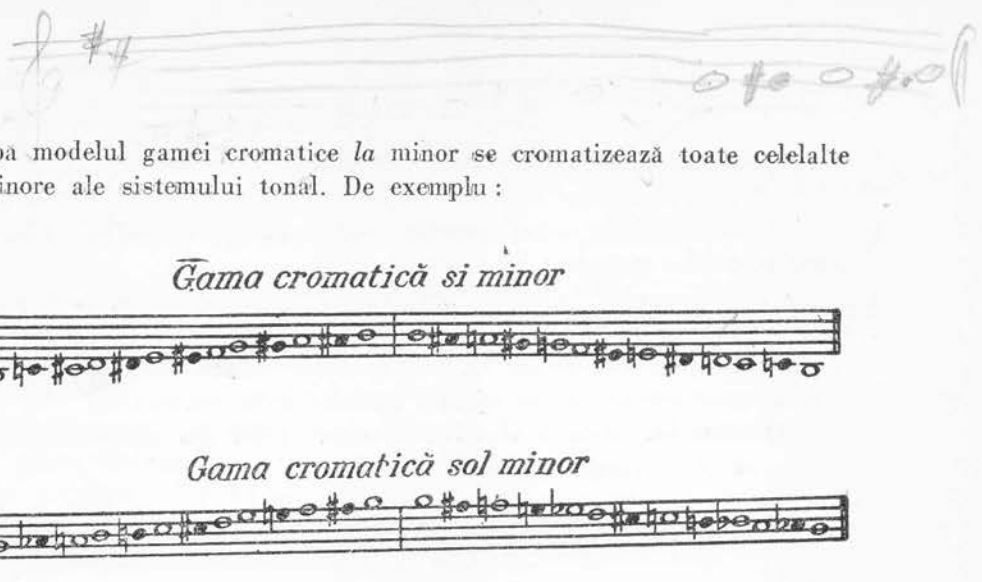


Toate elementele cromatice folosite mai sus aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale lui *la* minor.

Deoarece pentru cromatizarea în coborîre a gamei *la* minor se folosesc aceleași elemente sonore ca și în omonima sa majoră (*La* major), o astfel de *cromatizare se numește după omonimă*:



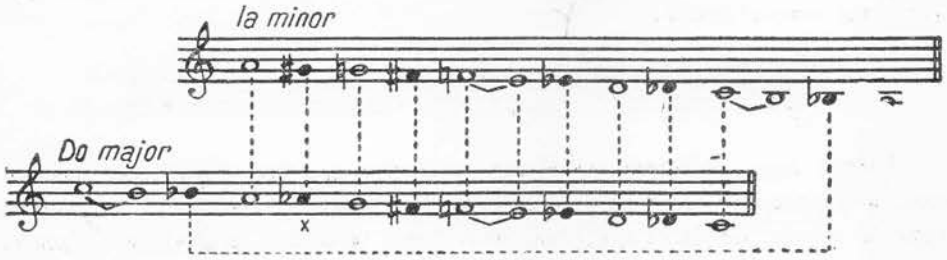
În această cromatizare se poate observa că —deși se folosesc aceleași elemente sonore — unele dintre acestea sînt diatonice într-un sistem și cromatice în altul, sau viceversa.



După modelul gamei cromatice *la* minor se cromatizează toate celelalte game minore ale sistemului tonal. De exemplu :

Pentru cromatizarea gamei minore în coborîre se mai folosește și altă variantă, numită *cromatizare după relativă,* în care se utilizează elemente cromatice din relativa sa majoră.

Cromatizarea gamei *la* minor, în coborîre, după *relativă* :



În cromatizarea descendentă — după relativă — a gamei *la* minor, elementele necesare cromatizării se iau din gama cromatică descendentă *Do* major (relativa acesteia), afară de sunetul *la bemol,* în locul căruia se preferă *sol diez,* doarece acesta îndeplinește în *la* minor funcția de sensibilă.

În practica muzicală, cea mai utilizată dintre variantele gamei cromatice minore este prima (după omonimă).

Ea respectă fidel principiul unității tonale, avînd toate elementele cromatice din tonalitățile înrudite de gradul I.

În general, minorul cromatic, în coborîre, este depresiv, însă folosirea sensibilelor expansive, din această variantă, atenuează și estompează acest caracter.

A doua variantă (după relativă) — mai puțin utilizată — are un caracter depresiv și mai accentuat decît prima, din cauza elementelor cromatice coborîtoare pe care le conține.

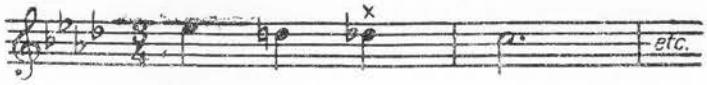
§ 50. Ortografia pasajelor cromatice

În melodie sînt rare cazurile cînd întîlnim succesiuni formate din game cromatice complete.

Mai frecvent se întîlnesc însă fragmente ale acestora, care poartă numele de *pasaje cromatice.*

Ele trebuie considerate ca făcînd parte dintr-o anumită gamă cromatică, a cărei ortografie, de regulă, trebuie să fie respectată.

De exemplu, pasajul cromatic următor, fiind din tonalitatea *La bemol* major, se scrie corect astfel:



Același pasaj, dacă ar face parte din tonalitatea *sol* minor, s-ar scrie corect astfel:

În cazul cînd pasajul ar face parte din tonalitatea *Sol bemol* major, s-ar scrie corect astfel:

Uneori însă, folosirea pasajelor cromatice nu ține seamă de scrierea corectă a gamelor cromatice din care fac parte, ci respectă mai mult atracția cerută de intonație, cea ascendentă utilizînd alterațiile suitoare, iar cea descendentă, alterațiile coborîtoare.

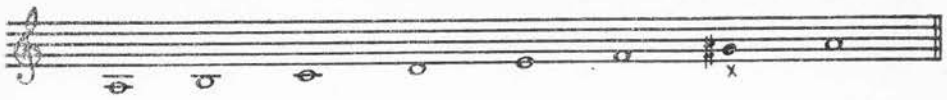
§ 51. Intervale diatonice și cromatice

Intervalele care se formează între treptele diatonice naturale ale unei game sau ale unui mod oarecare se numesc *intervale diatonice.*

Intervalele care se formează între o treaptă diatonică și alta modificată printr-o alterație accidentală se numesc *intervale cromatice.*

În gama *Do* major armonic, spre exemplu, toate intervalele sînt diatonice, afară de cele care se formează cu treapta VI modificată *(la bemol)*: element cromatic în această gamă:

În gama *la* minor armonic, toate intervalele sînt diatonice, afară de cele care se formează cu treapta VII modificată *(sol diez)*, element cromatic în această gamă :



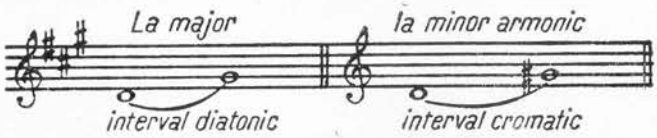
Diatonismul şi cromatismul intervalelor trebuie analizate deci nu considerînd intervalele în mod izolat, ci numai în cadrul unui sistem de intonaţie precis definit.

În consecinţă, un interval poate fi *diatonic* pentru un sistem anumit şi acelaşi interval poate fi *cromatic* pentru un alt sistem.

De exemplu :

Terţa mare *re — fa diez*, în *Do* major este interval cromatic, pe cînd în *Sol* major, acelaşi interval este diatonic :

Cvarta mărită *re — sol diez*, în *La* major este interval diatonic, pe cînd în *la* minor armonic, acelaşi interval este cromatic :



Etosul cromatismelor

Stările sufleteşti ce pot fi redate prin cromatism sînt dintre cele mai variate şi complexe.

Uneori cromatismul ne sugerează exuberanţă, strălucire, veselie, alteori însă, el ne face să trăim sentimente opuse : tulburare, tristeţe, jale.

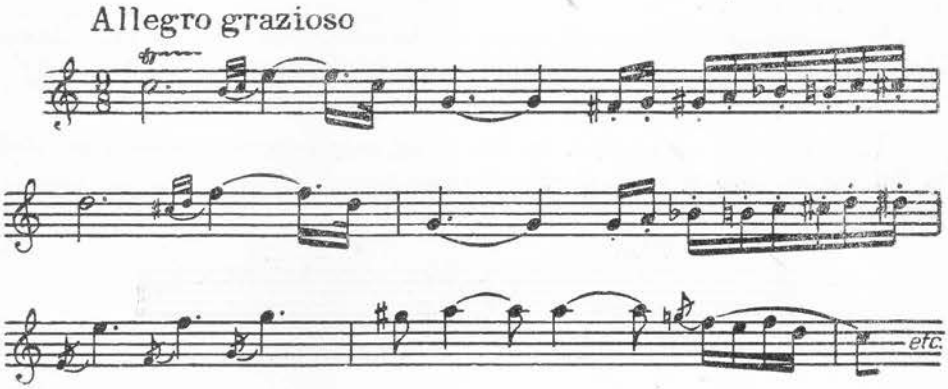
Muzica descriptivă îl foloseşte adesea în redarea anumitor onomatopee din natură ca : vîjîitul vîntului, zborul păsărilor, vuietul codrilor, şopotul izvoarelor etc.

Desigur, aceste cîteva consideraţii de natură estetică constituie doar o vagă indicaţie faţă de nesfîrşita varietate de sentimente şi imagini ce pot fi redate prin cromatism.

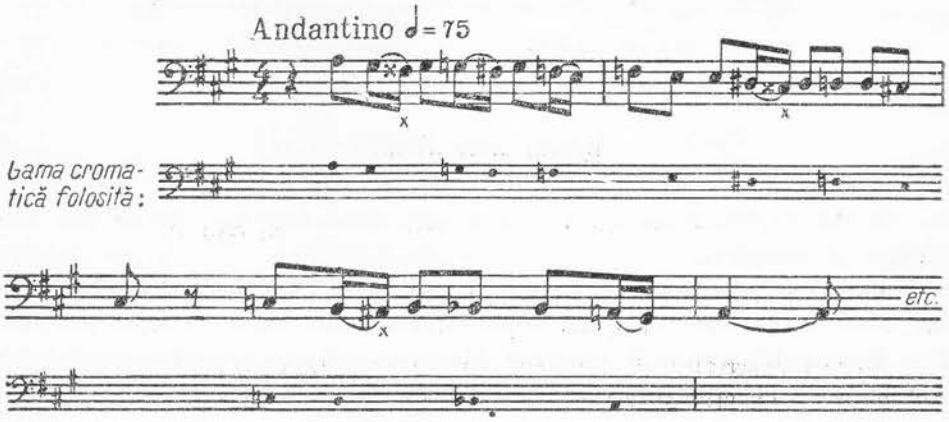
În stadiul său evoluat, de altfel, așa cum se prezintă în operele de artă din zilele noastre — dacă este folosit cu măiestrie — cromatismul devine un limbaj cu ajutorul căruia pot fi exprimate, în culori noi, ideile și sentimentele umane.

Exemple din literatura muzicală:

L.v. Beethoven (1770—1827)
Sonata op. 31, nr. 1

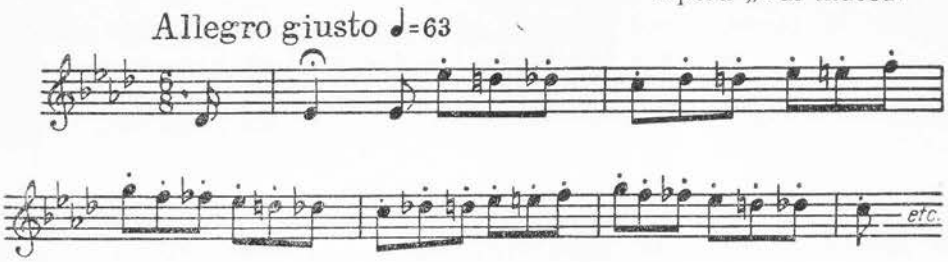


N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Cocoșul de aur"

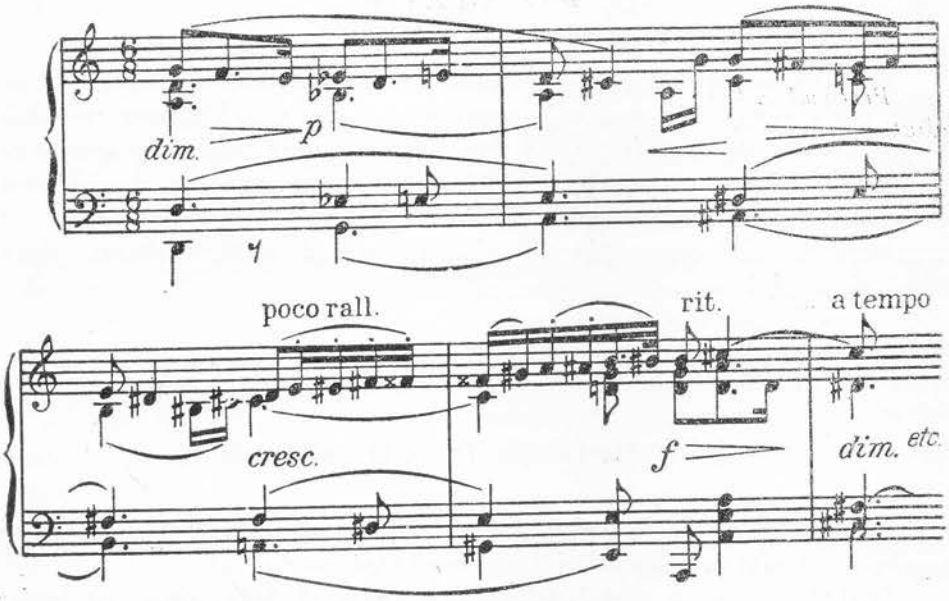


x = *fa dublu-diez, do dublu-diez* și *la diez* sînt broderii inferioare, iar restul elementelor cromatice reprezintă întreaga scară cromatică coborîtoare a lui *La* major.

G. Verdi (1813—1901)
Opera „Bal mascat"

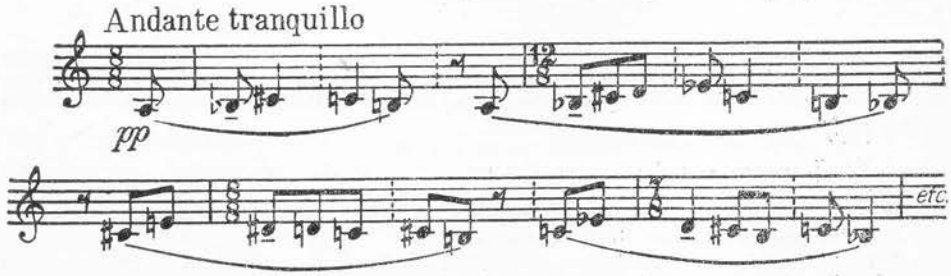


R. Wagner (1813—1883)
Opera „Tristan şi Isolda"



19
45
64

B. Bartók (1881—1945)
Muzică pentru coarde, celestă şi percusiune



Notă: Ultimele două exemple sînt de *factură cromatică* evoluată, înţelegîndu-se prin aceasta folosirea integrală şi organică a mijloacelor cromatice atît în melodie, cît şi în armonie.

CAPITOLUL VIII

MODULAȚIA

Procesul schimbării centrului sonor de gravitație de pe un sunet pe altul, într-o compoziție muzicală, angajînd sau nu și schimbarea modului, poartă numele de modulație[1]. O dată mutat centrul sonor de gravitație (tonica), în legătură cu aceasta se deplasează, pe alte sunete, întregul sistem funcțional (melodic și armonic) al piesei.

F. P.

După natura compozițiilor și a procedeelor folosite, distingem două feluri de modulație:

— *modulația în sistemul tonal*,
— *modulația în sistemul modal*[2].

§ 52. Modulația în sistemul tonal

Prin modulație, în sistemul tonal se înțelege procesul de trecere dintr-o tonalitate în alta prin caracteristicile tonalității noi[3].

Studiul teoretic al modulației se face urmărind două criterii de bază:
— *puterea de afirmare a noului centru de gravitație*,
— *gradul de înrudire dintre tonalități*.

[1] În tratatul de față ne referim numai la modulația în melodie, celelalte aspecte ale modulației tratîndu-se de către armonie. Fiind o cucerire a epocii moderne în creație, principiile modulației se stabilesc o dată cu afirmarea majorului și minorului clasic.

[2] Modulația în sistemul modal — vezi § 98.

[3] Acest proces, exprimat prin termenul generic de „modulație", cuprinde trei aspecte:

Tonulația = trecerea dintr-o tonalitate în alta, păstrîndu-se modul (de exemplu din *Do* major se trece în *Re* major);

Tono-modulația = schimbarea tonalității și în același timp și a modului (de exemplu din *Do* major se trece în *re* minor);

Modulația = schimbarea numai a modului, păstrîndu-se tonalitatea (de exemplu din *Do* major se trece în *do* minor). (După D. Cuclin, *Tratat elementar de teorie a muzicii*, 1946).

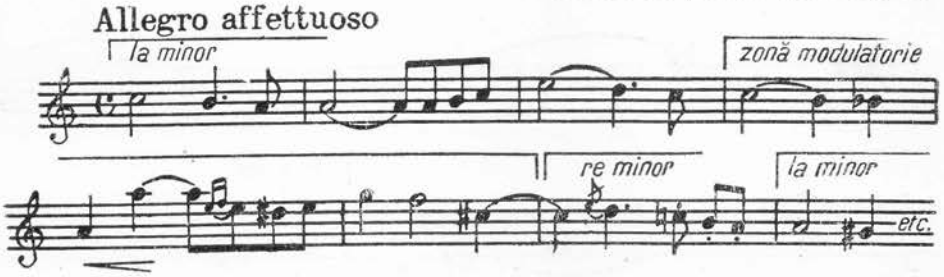
§ 53. Modulația după puterea de afirmare a noului centru sonor

După cum noul centru sonor de gravitație (noua tonică) se impune mai mult sau mai puțin în procesul modulației, distingem:

1. *inflexiunea modulatorie*;
2. *modulația pasageră*;
3. *modulația definitivă*.

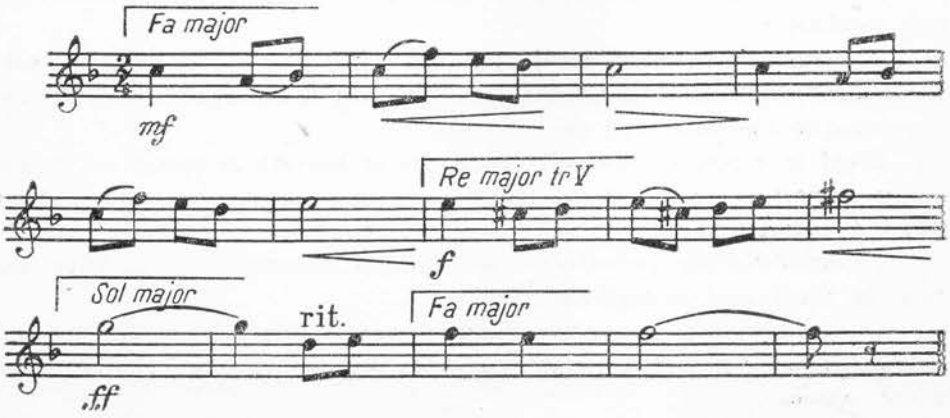
1. *Inflexiunea modulatorie* constă din încercarea numai de a modula, fără să se definitiveze noul centru tonal, după care se revine imediat la tonalitatea inițială sau se merge la o altă tonalitate. De exemplu:

R. Schumann (1810—1856)
Concertul pentru pian op. 54



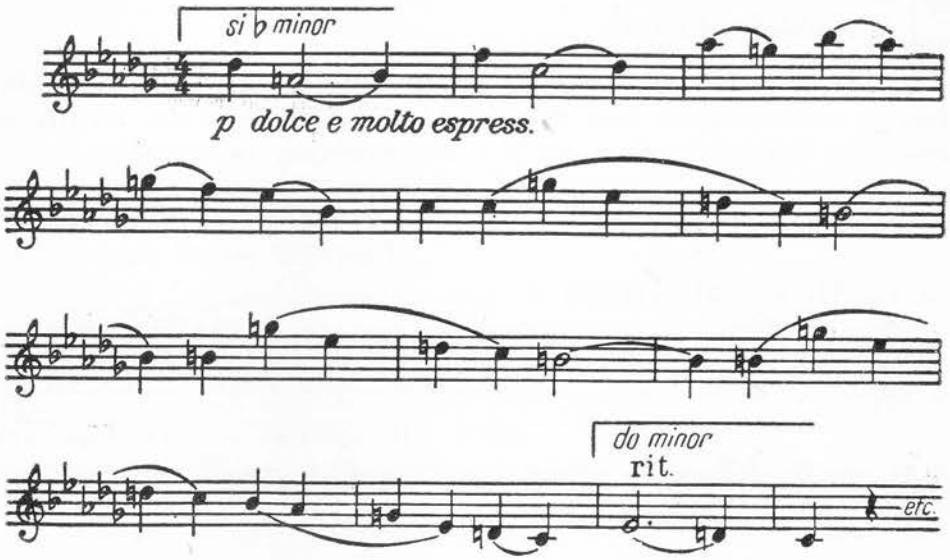
2. *Modulația pasageră* înseamnă părăsirea tonalității inițiale, ajungerea la o tonalitate nouă, prin impunerea trecătoare (pasageră) a noului centru tonal, după care se revine la prima tonalitate sau se trece la alta. De exemplu:

D. D. Șostakovici
Cîntec pentru pace



3. *Modulația definitivă* se realizează prin părăsirea tonalității inițiale, ajungerea într-o tonalitate nouă și fixarea definitivă în această tonalitate. De exemplu:

P. I. Ceaikovski (1840—1893)
Concertul pentru pian nr. 1



§ 54. Modulația după gradul de înrudire dintre tonalități

Procesul de trecere dintr-o tonalitate în alta — după criteriul înrudirii tonalităților — cuprinde trei faze:

— părăsirea tonalității inițiale;

— modulația propriu-zisă, prin apariția elementelor caracteristice ale noii tonalități;

— instalarea în noua tonalitate, prin afirmarea noului centru tonal.

Un rol important deci în modulația melodică îl are apariția elementelor caracteristice ale tonalității noi.

Avînd în vedere că procesul modulației se bazează în special pe modul major natural și modul minor armonic, putem constata existența a două feluri de caracteristici:

— *caracteristicile principale,* care cuprind elementele constitutive noi față de tonalitatea antecedentă;

— *caracteristicile secundare,* care reprezintă treptele modificate ale modului, ce apar în melodie, cum este — de pildă — treapta VII din modul minor armonic.

Între tonalitățile *Do* major și *la* minor armonic, spre exemplu, există numai o singură caracteristică secundară, *sol diez*, pe cînd între tonalitățile *Do* major și *mi* minor armonic există două caracteristici: *fa diez*, principală, intrînd în constituția noii tonalități, și *re diez*, secundară, ca treaptă modificată (sensibila lui *mi* minor).

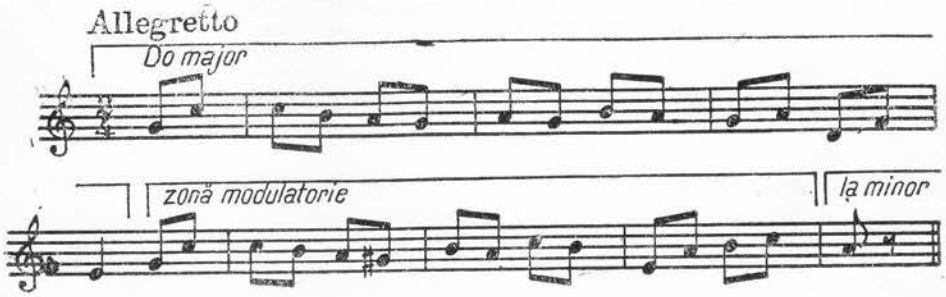
Pe baza schimbării centrului tonal și a apariției caracteristicilor principale și secundare, putem modula deci fie la tonalități apropiate, fie la tonalități depărtate.

A. MODULAȚIA LA TONALITĂȚI APROPIATE

§ 55. Modulația din tonalitatea majoră la relativa sa minoră și viceversa

Modulația dintr-o tonalitate majoră la relativa sa minoră sau viceversa — fiind alcătuite amîndouă din același material sonor — se obține prin schimbarea centrului tonal și prin folosirea elementului caracteristic secundar (sensibila), în cazul că se merge în varianta armonică. De exemplu:

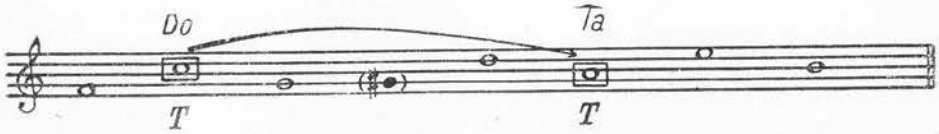
A. S. Dargomîjski (1813—1869)
Romanță



Analizînd melodia de mai sus, observăm că se folosește același material sonor pentru ambele tonalități (tonalități relative), în afară de *sol diez*, care ne introduce în *la* minor armonic.

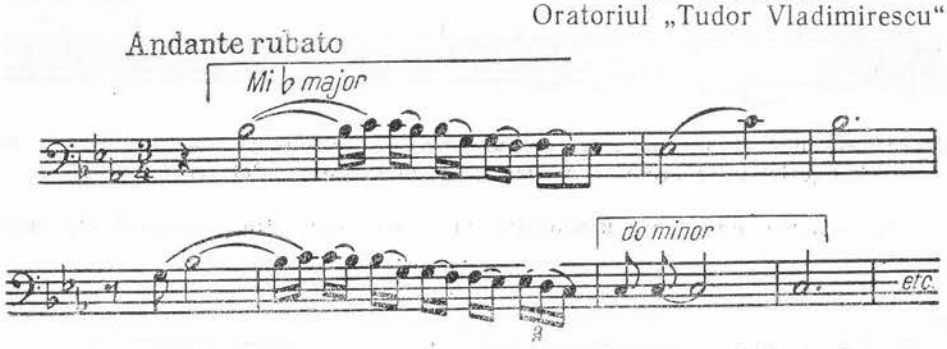
Modulația s-a obținut în acest caz prin apariția caracteristicii secundare a lui *la* minor armonic *(sol diez)* și afirmarea noului centru tonal *la*.

În schema cvintelor, acest lucru apare în felul următor:



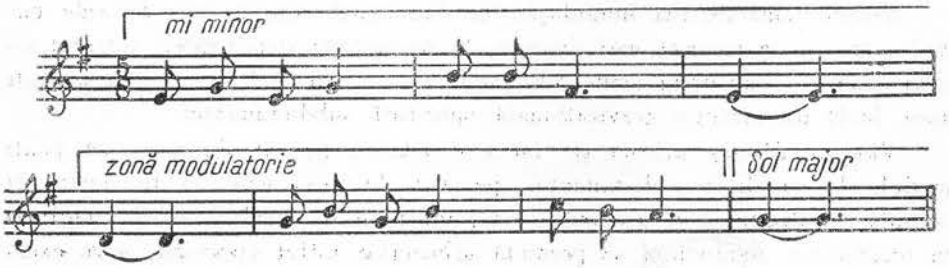
Uneori, numai schimbarea centrului tonal este suficientă pentru a modula în relativa minoră, chiar dacă nu apar elementele caracteristice ale tonalității noi :

Gh. Dumitrescu
Oratoriul „Tudor Vladimirescu"



Procedînd invers, prin aceleași mijloace, obținem modulația din tonalitatea minoră la relativa sa majoră :

Cîntec din Maramureș

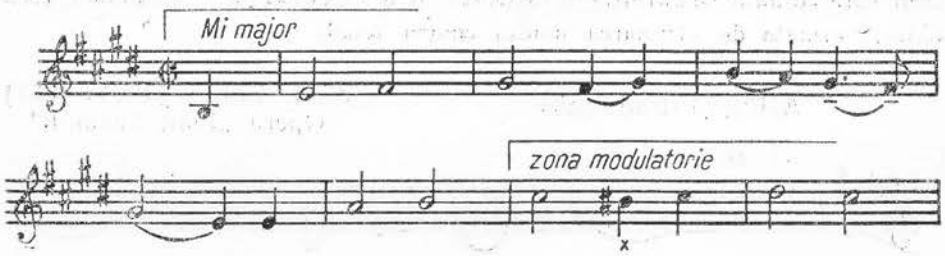


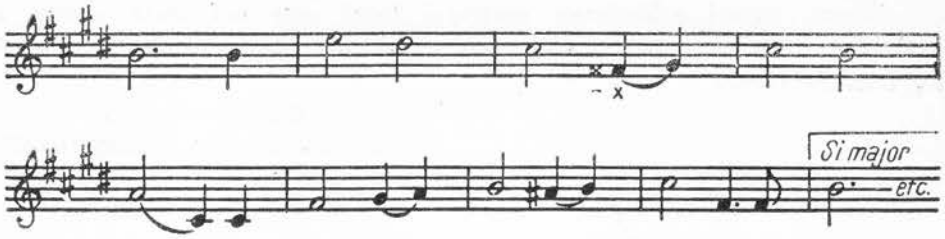
§ 56. Modulația la dominantă și la relativa acesteia

Modulația la tonalitatea dominantei și la relativa acesteia se obține:

a. La *dominantă*, prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și prin deplasarea centrului tonal la o cvintă superioară.

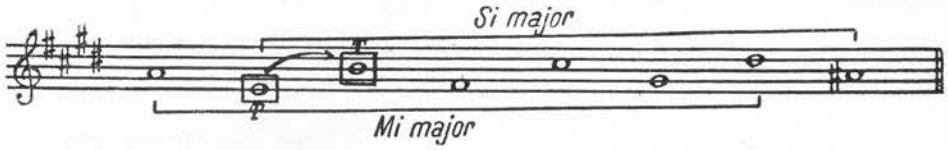
R. M. Glier (1875—1956)
Imnul marelui oraș
din baletul „Călărețul de aramă"





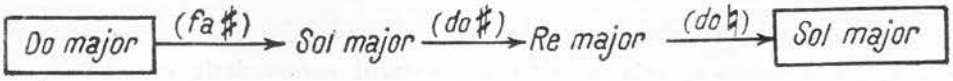
Notă: Elementul constitutiv care ne introduce în tonalitatea dominantei este *la diez* (celelalte alterații — *si diez* și *fa dublu-diez* — sînt accidentale).

În schema cvintelor, modulația la dominantă, din exemplul de mai sus, apare astfel:



Pentru consolidarea modulației la dominantă este nevoie de cele mai multe ori să se meargă mai departe, la dominanta dominantei, întrucît vechea tonică — devenită acum *subdominantă* — exercită în această calitate acea forță de atracție gravitațională specifică subdominantei.

Vincent d'Indy afirma pe bună dreptate: pe cît de ușor se poate modula la tonalitatea dominantei, pe atît de greu este să te menții în această tonalitate. Din această cauză, un plan de modulație și menținere în tonalitatea dominantei se prezintă schematic astfel (pornind, spre exemplu, de la *Do* major):

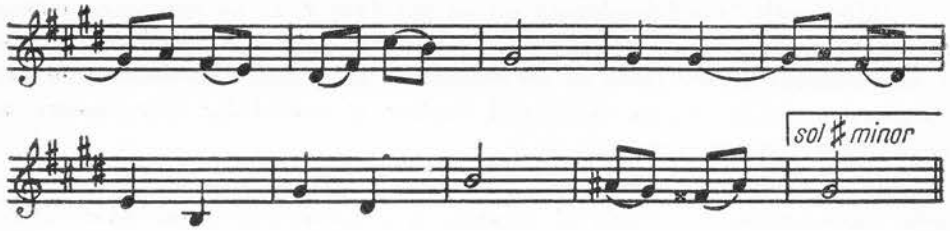


Notele trecute în paranteze reprezintă elementele caracteristice constitutive prin care se face modulația.

b. La *relativa dominantei*, modulația se obține prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și a caracteristicii secundare (sensibila), urmate de afirmarea noului centru tonal.

Allegro moderato

M. I. Glinka (1804—1857)
Opera „Ivan Susanin"

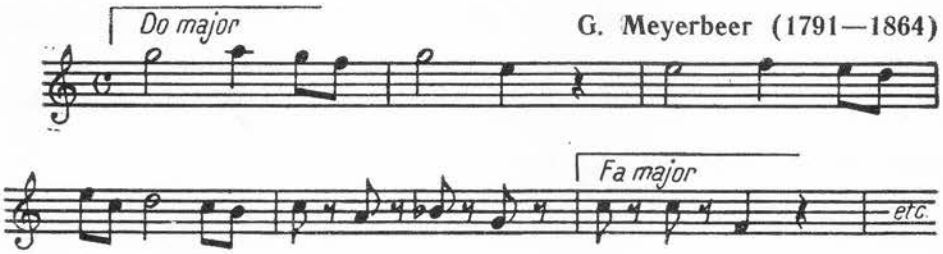


În schema cvintelor, modulația la relativa dominantei, din exemplul de mai sus, apare astfel:

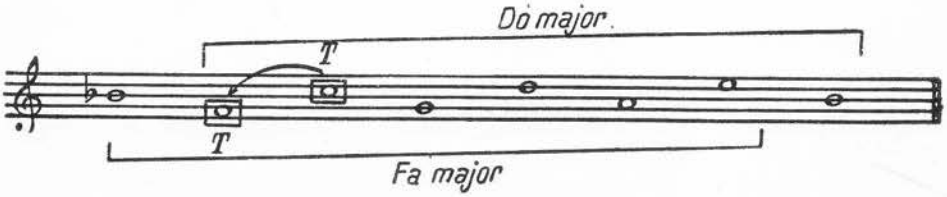
§ 57. Modulația la subdominantă și la relativa acesteia

Modulația la tonalitatea subdominantei și la relativa acesteia se obține:

a. *La subdominantă*, prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și prin deplasarea centrului tonal la o cvintă inferioară.



În schema cvintelor, modulația la subdominantă apare astfel:

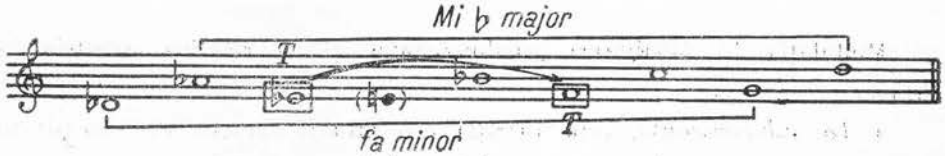


Inflexiunile la subdominantă nu se pot face (aici se realizează numai modulații propriu-zise — pasagere și definitive), din cauza forței de atracție a subdominantei, care tinde să se impună ea ca tonică. Din această cauză, Bach evita subdominanta în finalul fugilor și preludiilor sale, pentru a se menține ferm în tonalitate.

b. *La relativa subdominantei*, modulația se obține prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și a caracteristicii secundare (sensibila), urmate de afirmarea noului centru tonal.

A. N. Serov (1820—1871)
Opera „Puterea vrajei"

In schema cvintelor, modulația la relativa subdominantei, din exemplul de mai sus, apare astfel:



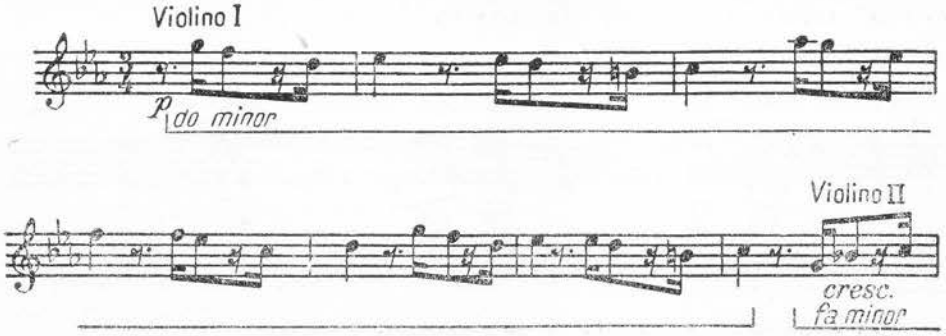
B. MODULAȚIA LA TONALITĂȚI DEPĂRTATE

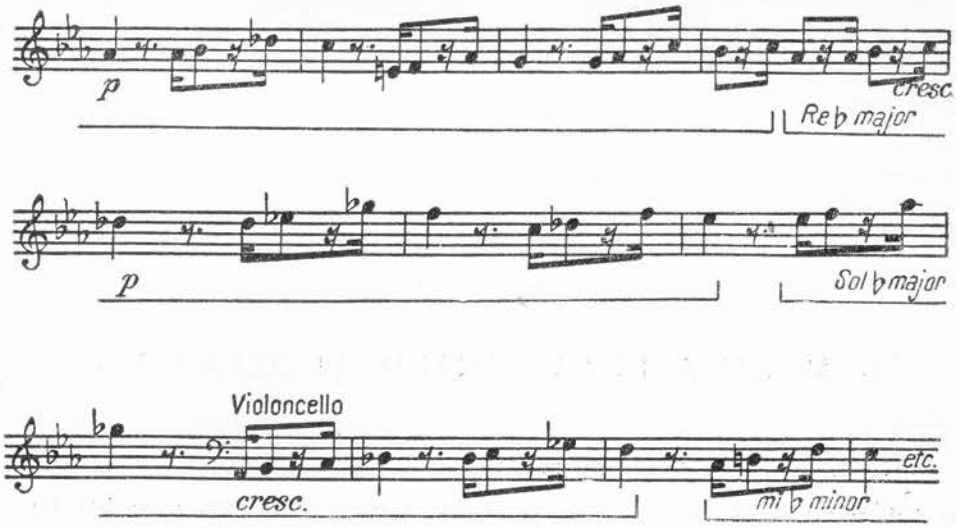
Creația muzicală folosește, în afară de modulația la tonalități apropiate, și modulația la tonalități depărtate, care se efectuează prin procedee diferite. Aceste procedee sînt: modulația prin tonalități tranzitorii, progresii (secvențe) melodice, schimbarea modului, pasaje cromatice, enarmonie și modulația bruscă.

§ 58. Modulația prin tonalități tranzitorii

Apariția în melodie a elementelor constitutive ale tonalităților tranzitorii, ce despart vechea tonalitate de noua tonalitate, creează posibilitatea modulării la o tonalitate depărtată. Ele au valoarea unor inflexiuni sau a unor modulații pasagere, și favorizează afirmarea unui nou centru tonal, îndepărtat față de cel de la care se pornește:

L.v. Beethoven (1770—1827)
Cvartetul nr. 12, op. 127





În exemplul de mai sus s-a realizat modulația de la tonalitatea *do* minor la tonalitatea *mi bemol* minor (modulația la trei cvinte descendente) prin tonalitățile tranzitorii: *fa* minor, *Re bemol* major și *Sol bemol* major.

§ 59. Modulația prin progresii sau secvențe melodice

Progresia sau secvența este o formulă melodică ce constă din repetarea succesivă a aceluiași motiv, pe alte trepte, fie ascendent, fie descendent[1].

Fragmentul melodic de la care se pleacă se numește motivul progresiei, iar celelalte alcătuiesc reproducerea motivului.

Progresia poate fi de două feluri: *tonală* și *modulatorie*.

Progresia este tonală atunci cînd aceasta se desfășoară în cadrul aceleiași tonalități, însă pe alte trepte:

[1] În limba latină *sequens-tis* = care urmează, următorul.

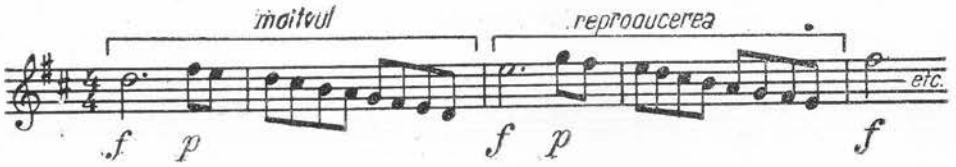
Observăm că în progresia tonală se respectă mărimea cantitativă a intervalelor (secundă, terță, cvartă etc.), însă, în ceea ce privește mărimea lor calitativă (intervale perfecte, mari, mici etc.), reproducerea intervalelor din motivul progresiei nu mai este fidelă.

Aceasta se datorește faptului că progresia se realizează pe treptele *aceleiași tonalități,* din care cauză nu mai poate fi respectată calitatea intervalelor.

Exemple din literatura muzicală :

A. K. Glazunov (1865—1936)
Cvartetul nr. 7

W. A. Mozart (1756—1791)
Uvertura la opera „Nunta lui Figaro"



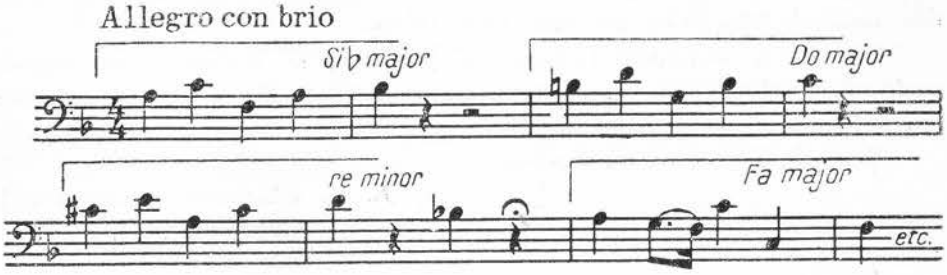
Progresia este modulatorie atunci cînd aceasta se desfășoară de fiecare dată în altă tonalitate, lucru ce se obține prin reproducerea exactă a intervalelor din motivul progresiei :

Observăm că în progresia modulatorie, intervalele din motivul de la care se pornește sînt respectate fidel atît din punct de vedere cantitativ, cît și din punct de vedere calitativ. Aici, fiecare repetare a motivului ne dă un nou centru tonal, încît modulăm în atîtea tonalități noi, cîte repetări ale motivului secvenței se fac.

Cu ajutorul progresiilor modulatorii se poate ajunge repede la cele mai îndepărtate tonalități, însă, din punct de vedere artistic, folosirea prea frecventă a acestora duce la monotonie.

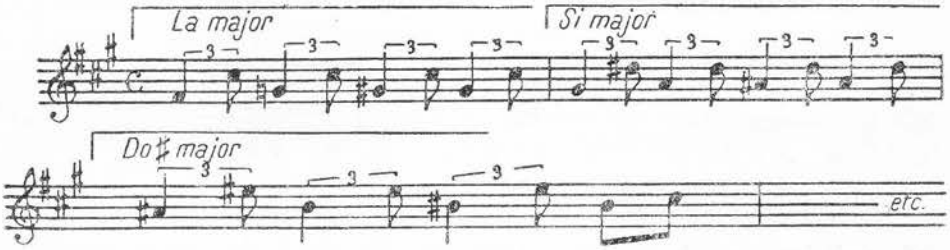
Exemple din literatura muzicală :

W. A. Mozart (1756—1791)
Opera „Răpirea din Serai"



R. M. Glier (1875—1956)
Baletul „Macul roşu"

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Cocoşul de aur"



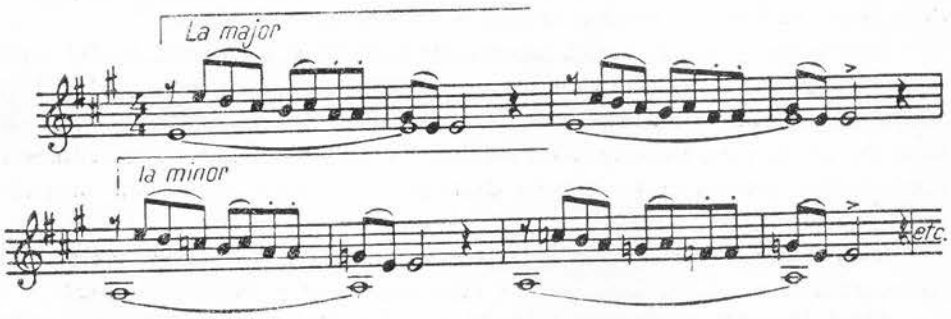
Atît progresia tonală, cît şi cea modulatorie servesc la dezvoltarea tematicii muzicale, fiind un mijloc propice travaliului componistic.

Prin progresia tonală se realizează sublinierea şi menţinerea tonalităţii respective, pe cînd cea modulatorie ne oferă unul din cele mai practice procedee de a modula cu uşurinţă la tonalităţi îndepărtate.

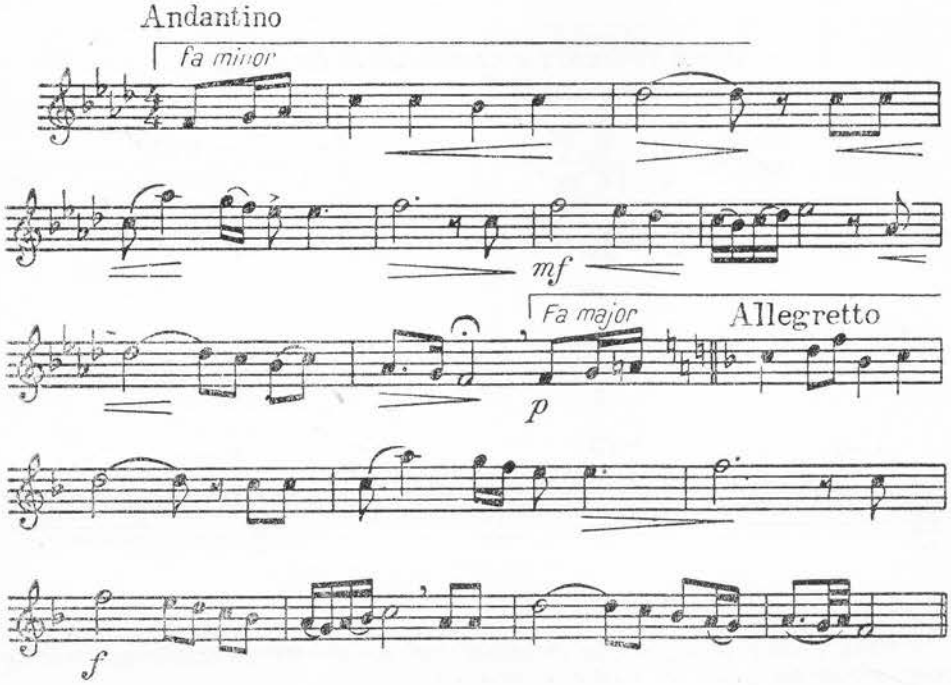
§ 60. Modulația prin schimbarea modului

Modulația prin schimbarea modului se obține în melodie alterînd coborîtor treptele modale (III, VI, VII), — în special treapta III — cînd se merge dintr-o tonalitate majoră spre omonima ei minoră, sau alterînd suitor aceleași trepte, cînd se merge dintr-o tonalitate minoră spre omonima sa majoră.

A. P. Borodin (1833—1887)
Opera „Cneazul Igor"



D. Cuclin
Cînd aud c-o să mă duc



§ 61. Modulația prin pasaje cromatice

Elementele cromatice din cuprinsul unei melodii au tendința fie de a întări tonalitatea în care este scrisă melodia respectivă (așa cum este cazul *sensibilelor artificiale* ce impun treptele diatonice în care se rezolvă)[1], fie de a se emancipa ele însele ca elemente diatonice pentru o nouă tonalitate.

Acestea din urmă provoacă modulația la alte tonalități.

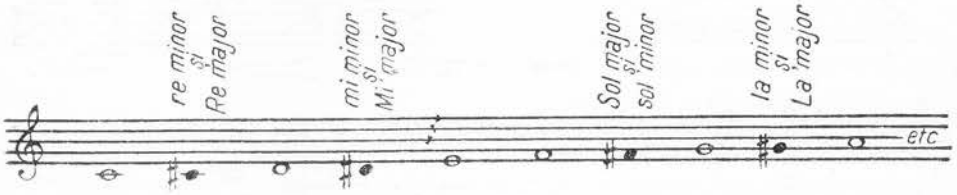
Analizînd gama cromatică, găsim într-însa explicația teoretică a celei de-a doua tendințe a notelor cromatice, aceea de a modula.

Cînd într-o gamă diatonică introducem succesiuni cromatice, modul acestora (major sau minor) devine incert, întrucît treptele modale (III, VI și VII), înconjurate fiind de elemente cromatice, își pierd acea forță și tărie de trepte caracteristice ale modului. De aici concluzia că introducerea succesiunilor cromatice în gamele diatonice are drept consecință neutralizarea modului[2].

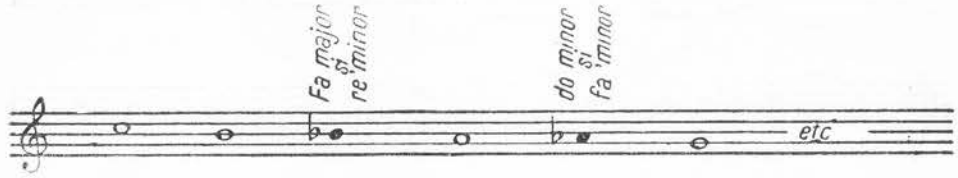
Incertitudinea modală, în pasajele cromatice, este adesea urmată de *o incertitudine tonală.* Este pus în cumpănă chiar și echilibrul tonal.

Acest fenomen se datorește faptului că fiecare element cromatic poartă în sine germenul evadării spre tonalitățile cărora aparțin în mod organic (ca elemente diatonice), fiind sensibilizări expansive sau depresive spre alte centre sonore. De exemplu:

Sensibilizări expansive în Do major



Sensibilizări depresive în Do major

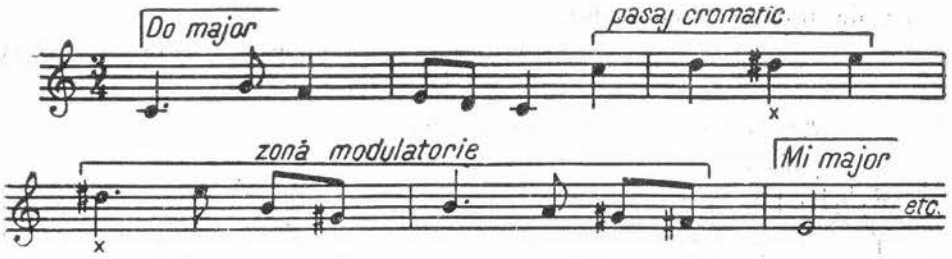


[1] A se vedea § 47.

[2] Din această cauză, scările cromatice sînt considerate de unii teoreticieni ca *scări neutre* din punct de vedere al modului.

Aceste elemente cromatice din tonalitatea de bază, la un moment dat *pot să se emancipeze ca elemente diatonice* pentru tonalitățile cărora aparțin organic *(sensibile naturale)*, provocînd evadarea spre alte centre sonore, apropiate sau depărtate, față de tonalitatea de la care se pornește.

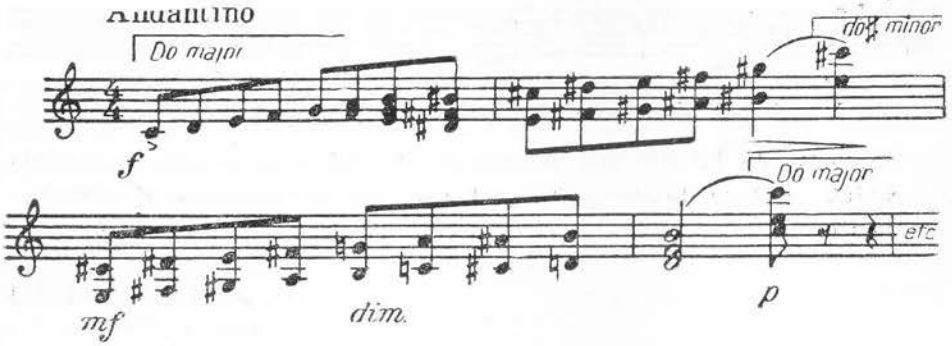
De exemplu:



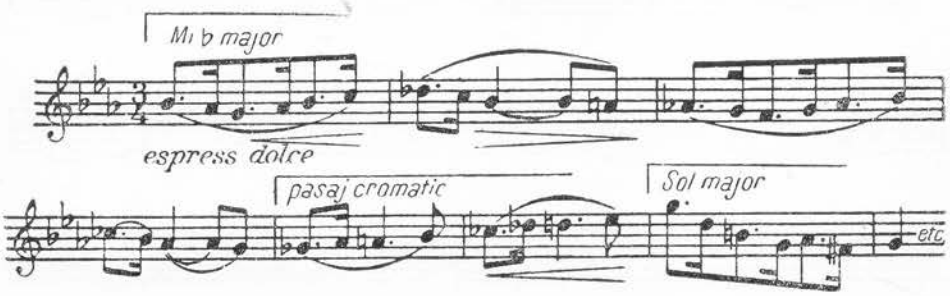
În acest exemplu, nota cromatică *re diez* din măsura a treia (sensibilă artificială) se emancipează ca element diatonic (sensibilă naturală) începînd cu măsura a patra, provocînd astfel modulația în tonalitatea *Mi* major.

Exemple din literatura muzicală:

S. Prokofiev (1891—1953)
„Petrică și lupul", op. 67



C. Franck (1822—1890)
Simfonia în re minor

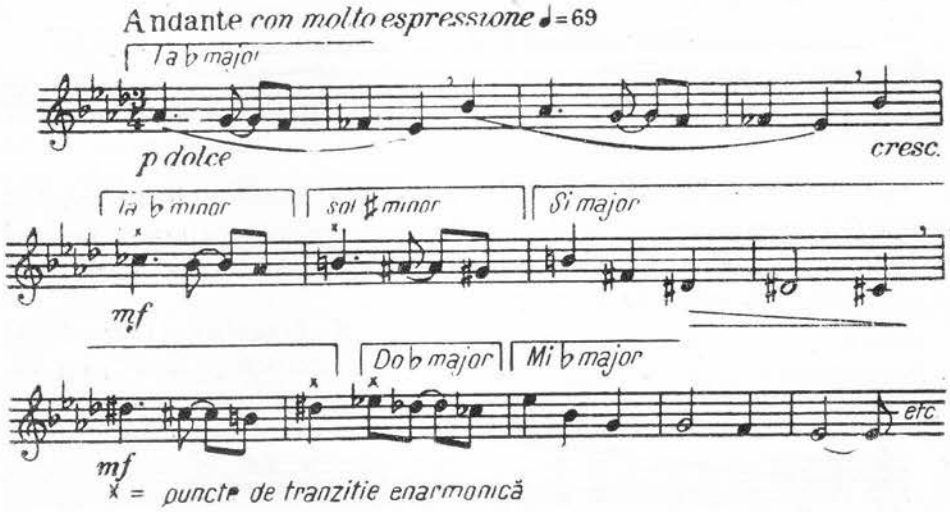


§ 62. Modulația prin enarmonie

Schimbarea unui sunet din melodie prin corespondentul său enarmonic deschide posibilitatea modulării spre un alt centru tonal, fie el cît de îndepărtat.

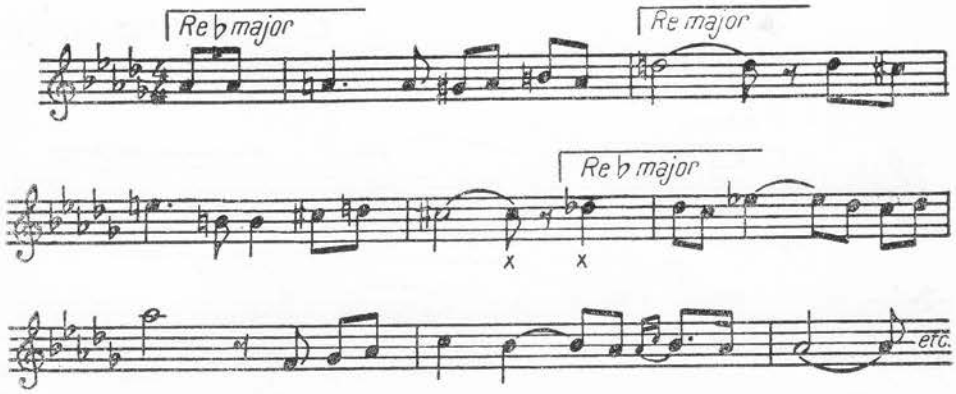
Punctul din melodie unde se face schimbarea enarmonică se numește punct de tranziție enarmonică.

E. Pozzolli (1873—1957)
Manual de solfegii



Revenirea de la cele mai îndepărtate tonalități la tonalitatea inițială a melodiei se face foarte repede tot prin același procedeu al tranziției enarmonice.

G. Bizet (1838—1875)
Opera „Carmen"



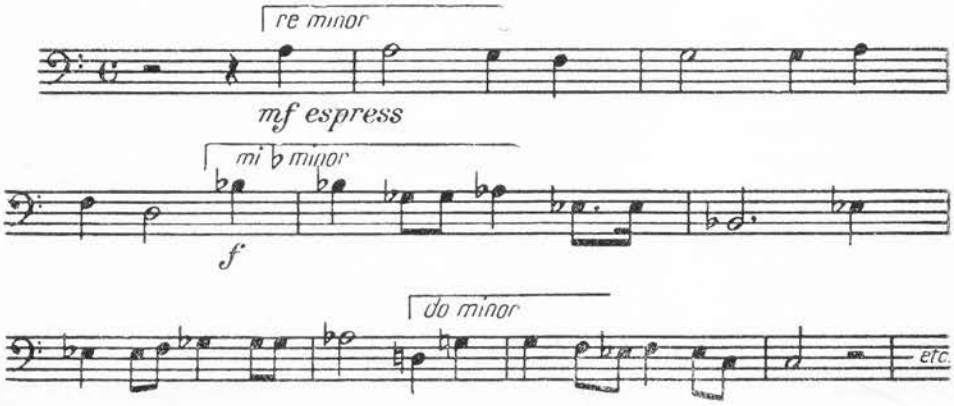
O largă utilizare a acestui principiu modulatoriu se întîlnește în armonie, unde, prin scrierea diferită (eterografică) a aceluiași acord, se creează acea ambiguitate sau echivoc care înlesnește modulația spre alte centre tonale. Acest lucru se efectuează cu deosebire prin acordul de septimă micșorată care implică tonalități diferite. Acordul de septimă micșorată de mai jos, spre exemplu, dacă se tratează enarmonic, aparține mai multor tonalități:

§ 63. Modulația bruscă

B. Trecerea *fără nici o pregătire* de la o tonalitate dată la o tonalitate îndepărtată poartă numele de modulație bruscă. Ea se folosește mai mult în armonie, întrucît în melodie, o asemenea modulație nu este atît de evidentă, putîndu-se confunda cu alte procedee de modulație (cromatică, enarmonică etc.). Acest fel de modulație mai poartă numele de modulație dramatică.

B. Surpriza pe care o provoacă în contextul muzical modulația bruscă ne obligă să folosim acest procedeu numai în situații bine justificate din punct de vedere estetic, determinate deci de un conținut de idei corespunzător situației psihologice la care aceasta dă naștere.

Gh. Dumitrescu
Opera „Ion Vodă cel Cumplit"



PARTEA IV

TEORIA MODURILOR

CAPITOLUL IX

SISTEMUL MODAL

§ 64. Introducere în sistemul modal

Sistemul modal cuprinde scări şi game al căror material sonor are o altă structură faţă de gamele sistemului tonal, tonurile şi semitonurile fiind, în moduri, altfel dispuse decît în majorul şi minorul folosit în tonalitate.

Acest sistem este cu mult mai cuprinzător, în ceea ce priveşte numărul şi varietatea scărilor şi gamelor sale, decît sistemul tonal şi, în acceptiunea modernă, trebuie privit ca un sistem care are — ca şi tonalitatea — *un centru sonor de gravitaţie precis determinat* (tonică) [1].

Sistemul tonal ne-a oferit, spre exemplu, posibilitatea utilizării a două moduri naturale diatonice: majorul natural (ionianul medieval) şi minorul natural (eolianul medieval), cu variantele lor.

Sistemul modal ne oferă în plus alte cinci moduri naturale diatonice, cu altă structură şi altă funcţionalitate a sunetelor lor, cum sînt: dorianul, frigianul, lidianul, mixolidianul şi locrianul, precum şi moduri provenite din modificarea acestora cu elemente cromatice (moduri cromatice).

Pe de altă parte, sistemului modal îi aparţin şi scările cu mai puţin de 7 sunete în componenţa lor, cum sînt: scările prepentatonice, pentatonice, pentacordice şi hexacordice.

Avîndu-şi originea în cîntecul popular, modurile constituie o sursă inepuizabilă pentru tematica şi prelucrarea componistică, structura lor diferită şi etosul lor oferind posibilitatea creării de noi imagini artistice şi noi mijloace de exprimare.

Datorită importanţei pe care o au în compoziţie şi în lumina cuceririlor de pînă acum ale muzicii, studiul modurilor se va face în această lucrare pe baza comparaţiei lor cu gamele modului major şi minor din sistemul tonal, privindu-le deci tot ca *scări-game*

[1] Datorită acestui fapt, precum şi utilizării scărilor modale din ce în ce mai frecvent în compoziţie, o mare parte a principiilor teoretice generale ale sistemului tonal se pot extinde şi asupra sistemului modal

Modurile populare însă nu trebuie văzute ca scheme sonore rigide — așa cum ele se prezintă într-un studiu teoretic — ci ca sinteze a unor melodii cu o anumită structură, cu anumite întorsături, formule și cadențe specifice construcției modale.

§ 65. Clasificarea modurilor

Modurile populare — ca și gamele sistemului tonal — sînt de două feluri: *diatonice* (naturale) și *cromatice* (modificate).

1. *Modurile diatonice* se compun din 7 elemente sonore, formînd o succesiune diatonică (prin tonuri și semitonuri diatonice) cuprinsă între primul element al sistemului și octava lui. Materialul lor sonor se așază în întregime în ordinea naturală a celor 7 cvinte (din cvintă perfectă în cvintă perfectă), de aceea modurile diatonice sînt considerate *moduri naturale*. Acestea constituie baza formării tuturor celorlalte moduri populare.

2. *Modurile cromatice*, în concepția modală — spre deosebire de sensul aceleiași noțiuni în tonalitate — sînt considerate toate acele moduri care au în componența lor una sau două secunde mărite (intervale cromatice) care se interpun în succesiunea diatonică a sistemelor.

Ele provin din modurile naturale, cărora li se modifică unele trepte prin alterații cromatice suitoare sau coborîtoare, fapt pentru care modurile populare cromatice se mai numesc și *moduri modificate*[1].

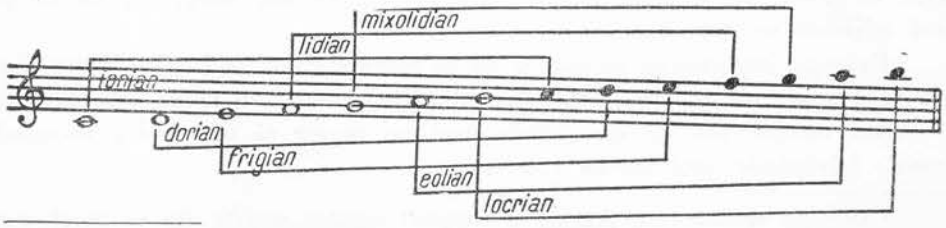
Modurile diatonice sau naturale formează laolaltă *sistemul modal diatonic*, iar modurile cromatice sau modificate formează *sistemul modal cromatic*.

Sistemul modal diatonic

Modurile populare diatonice sau naturale sînt în număr de 7 și poartă următoarele denumiri: ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian și locrian.

Dintre acestea, trei sînt de stare majoră (ionianul, lidianul și mixolidianul) și patru de stare minoră (dorianul, frigianul, eolianul și locrianul).

Ele corespund, ca structură, scărilor ce se formează pe treptele gamei majore naturale, dacă fiecare dintre trepte este luată drept tonică a modului respectiv:



[1] În sistemul modal, modurile diatonice coincid cu cele naturale, iar cele modificate, cu cele cromatice.

Cele 7 denumiri ale modurilor populare diatonice provin din terminologia medievală. Ca să ne dăm seama cum s-a ajuns la această terminologie, vom face o scurtă prezentare istorică a modurilor antice și medievale.

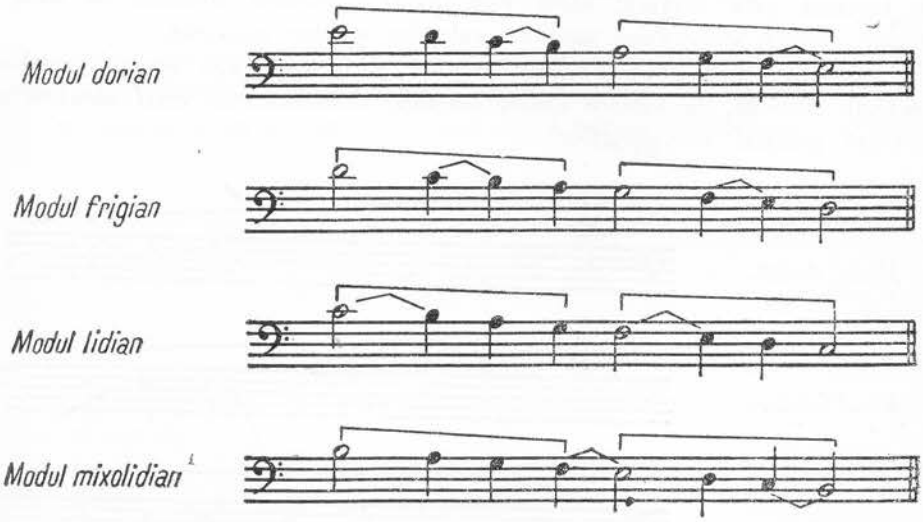
§ 66. Modurile antice grecești

Modurile grecești au fost *coborîtoare* și se bazau pe tetracorduri.

Grecii aveau trei tetracorduri principale: tetracordul dorian, cu semitonul la bază, tetracordul frigian, cu semitonul la mijloc, și cel lidian, cu semitonul la vîrf [1]:

Pentru formarea modurilor, grecii împreunau două tetracorduri, obținîndu-se în acest fel opt moduri, dintre care 4 erau socotite principale, independente, și 4 derivate, secundare.

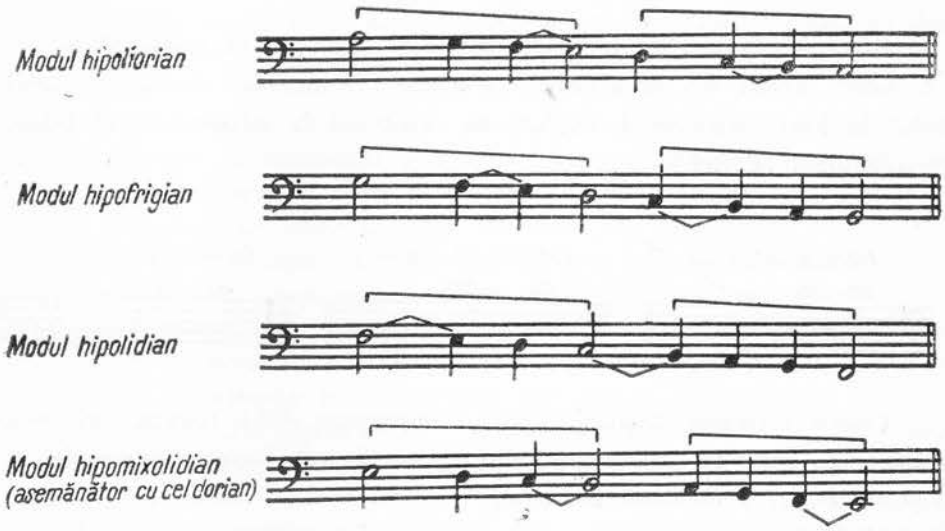
Modurile principale la greci erau următoarele:



[1] Numirile tetracordurilor principale proveneau de la acelea ale provinciilor grecești și asiatice din antichitate (Doria, Frigia, Lidia), în care se cînta mai mult modul respectiv.

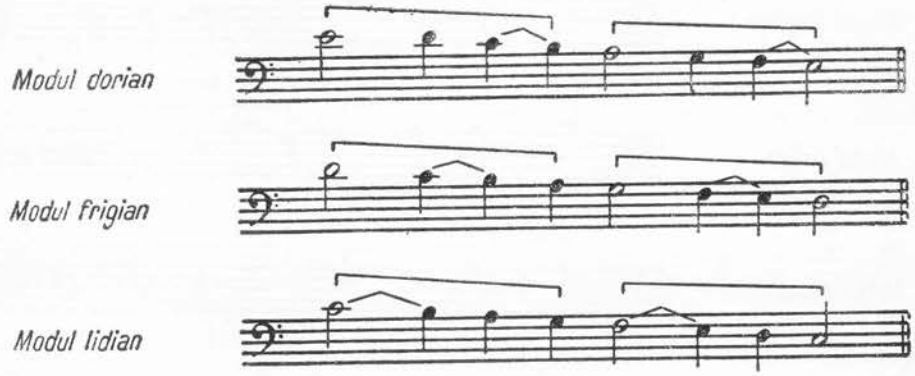
Al patrulea mod principal — mixolidianul — apare în sistemul grecesc ceva mai tîrziu, primind numirea după modul cel mai apropiat, modul lidian, precedat fiind de cuvîntul *mixo*, ceea ce înseamnă mixt.

Modurile secundare erau derivate din cele principale şi se formau la o cvintă inferioară faţă de cele principale, purtînd prefixul *hipo* la numirea lor de bază [1]:



Modurile derivate puteau fi formate şi la ocvintă superioară, ceea ce se însemna prin prefixul *hiper* pus înaintea numirii modului de bază [2]. Aceste moduri coincideau însă cu celelalte expuse mai sus.

Primele trei moduri (dorian, frigian şi lidian) erau socotite moduri perfecte, fiindcă, la fiecare dintre acestea, tetracordurile erau identice în privinţa poziţiei semitonurilor:



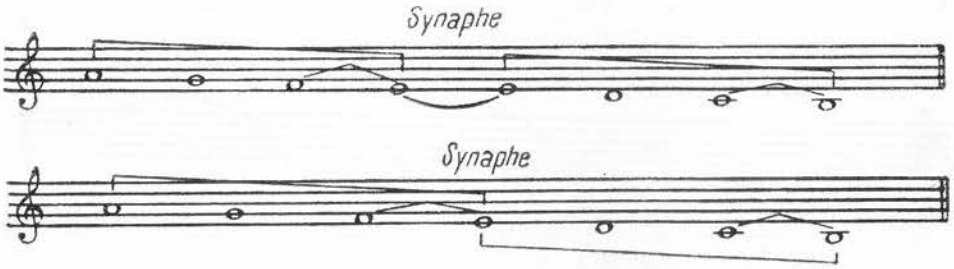
[1] În limba greacă *hypo* = sub, dedesubt, jos
[2] În limba greacă *hyper* = peste, deasupra, sus.

Modul mixolidian era socotit mod imperfect, fiindcă tetracordurile sale nu erau identice.

Modurile secundare serveau mai mult ca adaos la modurile principale în scopul lărgirii ambitusului melodiei.

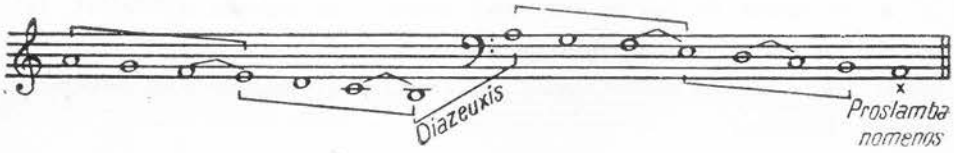
Fiecare mod exprima în antichitate un caracter anumit: modul dorian era socotit ca mod războinic, energic, serios; modul frigian — tulburător, pasionat; modul lidian — melancolic, moale [1].

În afară de legătura distanțată a tetracordurilor, la vechii greci se mai întrebuința și o altă legătură a acestora, pe baza unui sunet comun, care purta numele de *synaphe:*



Sistemul perfect al grecilor era așa-numitul *systema teleion*, care corespundea registrului normal al vocii omenești: *la* [1] — *La*.

La început, acest sistem era format din 4 tetracorduri legate cîte două:



Intervalul de ton, ce despărțea cele două perechi de tetracorduri, se numea *diazeuxis*.

Ceva mai tîrziu, sistemul s-a lărgit prin adăugarea la bază a sunetului suplimentar A, numit *proslambanomenos*.

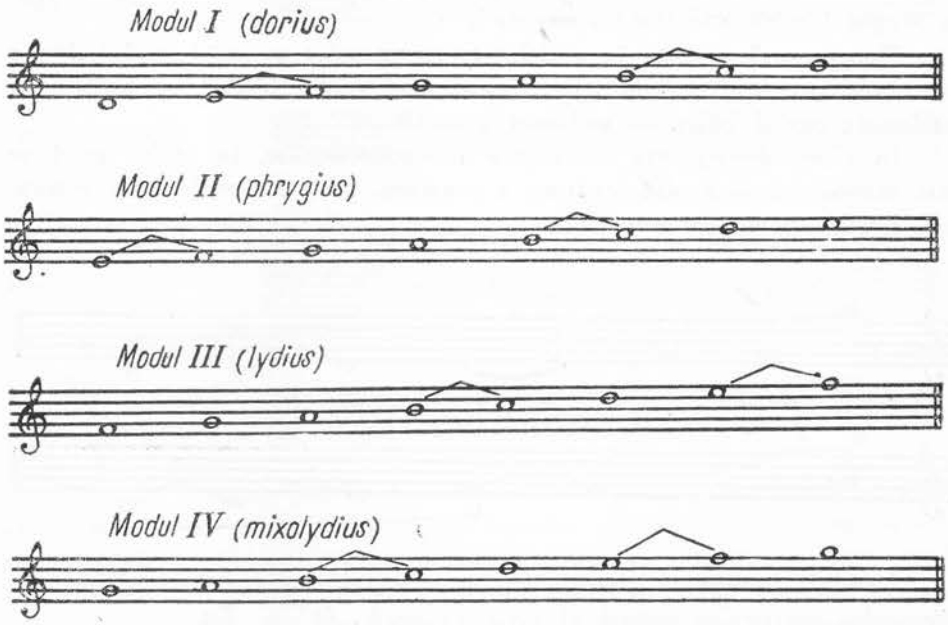
În legătură cu întrebuințarea lui *si* sau *si bemol*, acest sistem purta numele de imobil *(systema ametabolon)* și mobil *(systema metabolon)*.

[1] Acest caracter al modurilor antice nu mai corespunde timpurilor noastre.

§ 67. Modurile medievale

Primele teoretizări asupra modurilor medievale datează din secolele IV şi VI (e.n.).

Ambrozie din Milano (340—397) ne relatează existenţa a 4 moduri principale, pe care le codifică astfel:



Principalele caracteristici ale modurilor ambroziene erau următoarele:

a. *Se cîntau de jos în sus*, deci aveau sens melodic *ascendent*, faţă de cele greceşti care erau *descendente*;

b. *Toate erau diatonice*, orice gen cromatic şi enarmonic al antichităţii greceşti dispărînd.

Grigore cel Mare (540—604) completează cele 4 moduri principale ambroziene, numite *autentice (auctores, magistri)*, cu încă 4 moduri secundare, derivînd din primele, şi numite *plagale (laterales)*.

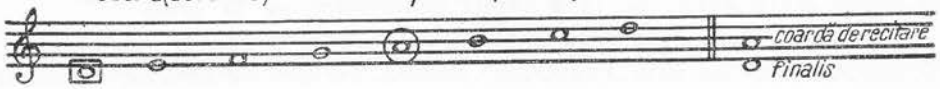
El face acest lucru sub influenţa cîntului bizantin bazat pe cele 8 moduri *(octoehuri)*[1] pe care le-a studiat pe timpul cît a fost trimis al Romei la Constantinopol.

---

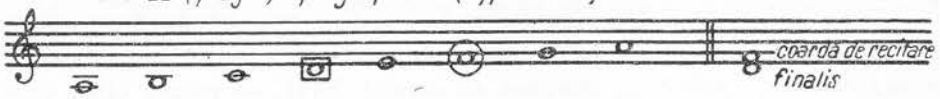
[1] În limba greacă *octo* = opt, *ehos* = glas, mod.

Modurile gregoriene se prezintă astfel :

Modul I(autentic) - authentus protus-(dorius)*)

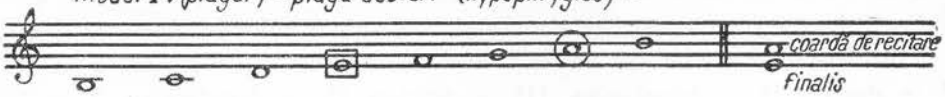


Modul II (plagal) - plaga proti - (hypodorius)

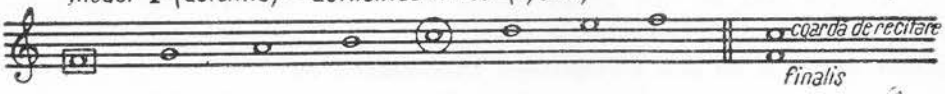


Modul III (autentic) - authentus deuterus-(phrygius)

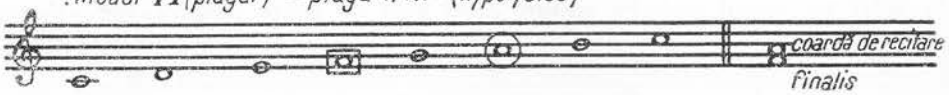
Modul IV(plagal) - plaga deuteri - (hypophrygius)



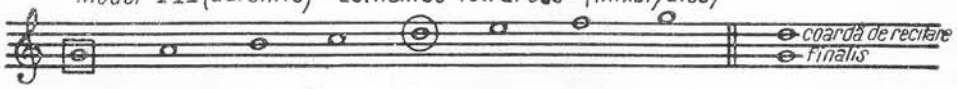
Modul V (autentic) - authentus tritus-(lydius)



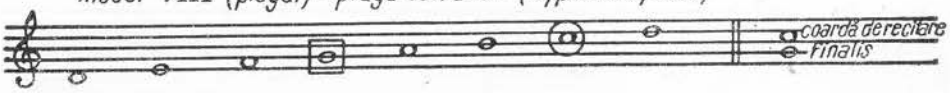
Modul VI(plagal) - plaga triti - (hypolydius)



Modul VII(autentic) - authentus tetrardus - (mixolydius)



Modul VIII (plagal) - plaga tetrardi - (hypomixolydius)



---

* Cele două note închise, una în pătrat şi cealaltă în cerc, reprezintă : prima, *vox finalis*, iar a doua, *coarda de recitare* — funcţiunile cele mai importante în modurile medievale.

Principalele caracteristici ale modurilor gregoriene erau următoarele:

a. *Modurile plagale se aflau la o cvartă* perfectă coborîtoare față de tonica autenticului, nu la o cvintă coborîtoare, ca la greci.

b. *Fiecare mod avea două sunete* cu funcțiuni precise:

— un sunet de bază (un fel de tonică), cu care se termina de obicei melodia, numit *vox finalis*, sau *nota finalis*, ce era comună atît pentru modul autentic, cît și pentru plagalul său;

— un sunet aflat deasupra lui „*vox finalis*" (un fel de dominantă), care purta mai multe denumiri: „*coardă de recitare*", „*tenor*", „*repercussa*", „*tonus curens*", „*tuba*" și, începînd cu secolul XVII, se numea chiar „dominantă" [1].

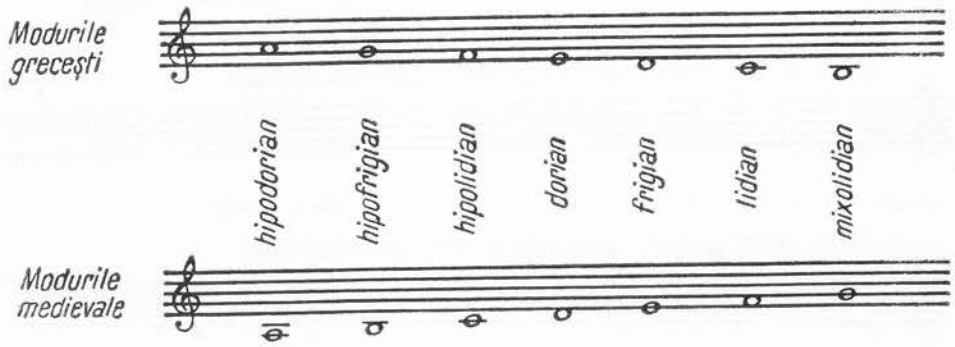
Coarda de recitare, în modurile autentice, se afla la o cvintă perfectă deasupra lui *vox finalis* (în afară de cazul cînd coincidea cu sunetul instabil *si*, care era evitat, urcîndu-se *coarda de recitare* cu o treaptă mai sus). În modurile plagale, *coarda de recitare* se afla la o terță mică inferioară față de aceea a modului autentic.

c. *Ambitusul melodiei*, la modurile autentice, se desfășura numai deasupra lui *vox finalis*, iar la plagale și dedesubtul lui *vox finalis*.

d. *Modurile medievale au împrumutat numirile celor grecești:* modul I = dorian, II = hipodorian, III = frigian, IV = hipofrigian, V = lidian, VI = hipolidian, VII = mixolidian, VIII = hipomixolidian.

Acestea însă nu mai aveau comun cu vechile moduri eline, decît numirea. Astfel, dorianul medieval nu mai corespundea cu dorianul antic, frigianul medieval nu mai corespundea cu cel antic etc.

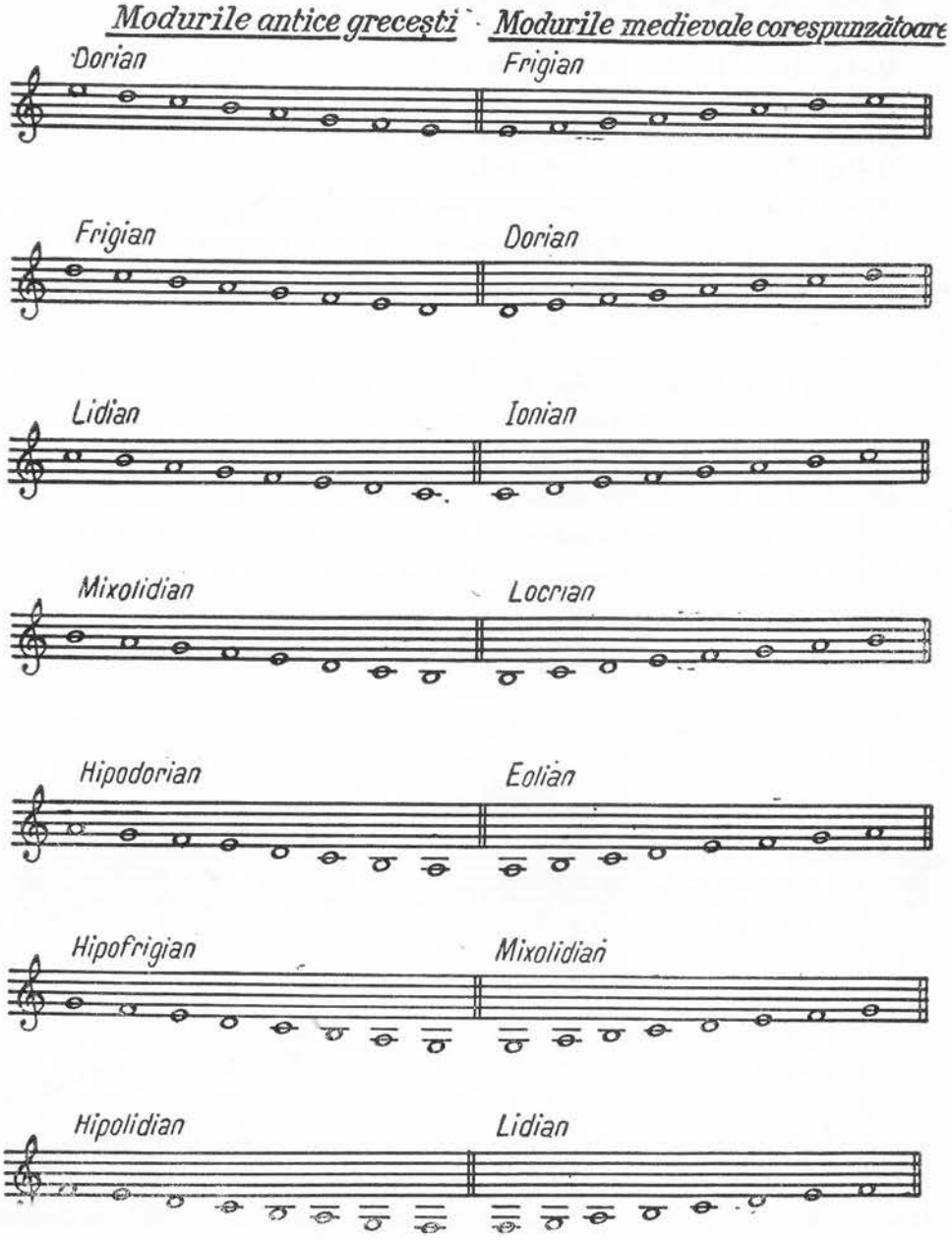
La această nepotrivire s-a ajuns din cauză că medievalii au preluat defectuos terminologia modurilor grecești, care erau coborîtoare, aplicînd-o la scări cu sensul melodic suitor, după cum se poate observa din schema următoare [2]:



[1] Pe *coarda de recitare* (*tenorul* sau *repercussa*), melodia se purta mai mult decît pe alte sunete ale modului, motiv pentru care a primit această numire.

[2] Notele indică începutul fiecărui mod: la greci, în sens coborîtor, iar la medievali, în sens suitor.

Diferențierile de structură dintre modurile grecești și cele medievale se pot vedea din tabloul de mai jos [1]:



[1] În tablou apar și modurile *ionian* și *eolian*, care s-au dezvoltat ulterior, o dată cu impunerea stilului armonic în compoziție.

Mai tîrziu (secolul XVI) se ajunge la o altă orînduire a modurilor: numărul lor se reduce la 7, primind totodată o altă așezare și anume în ordinea în care acestea apar pe treptele scării naturale *Do* major:

Modul I = ionian (mod de *do*)
Modul II = dorian (mod de *re*)
Modul III = frigian (mod de *mi*)
Modul IV = lidian (mod de *fa*)
Modul V = mixolidian (mod de *sol*)
Modul VI = eolian (mod de *la*)
Modul VII = locrian sau hipofrigian (mod de *si*).

Teoria modernă a modurilor populare diatonice folosește aceste 7 denumiri medievale așa cum sînt utilizate și în lucrarea de față.

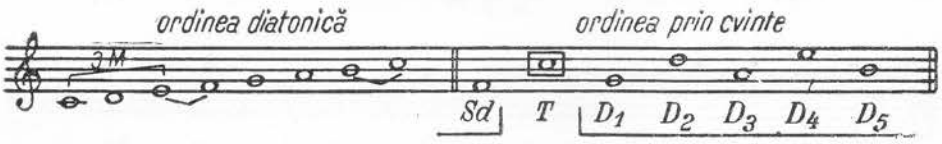
CAPITOLUL X

MODURILE POPULARE DIATONICE

§ 68. Modul ionian

Modul popular ionian nu este altceva decît majorul natural din sistemul tonal, de aceea, analiza lui teoretică amănunţită nu mai este necesară. Reamintim doar că acest mod este de stare majoră, iar materialul lui sonor, aşezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează cinci dominante şi o subdominantă, din care cauză este considerat ca modul cu echilibrul perfect. Celelalte moduri diatonice, avînd în alt fel dispus materialul sonor, pierd din această perfecţiune, devenind mai expansive sau mai depresive faţă de majorul ionian:

Modul ionian

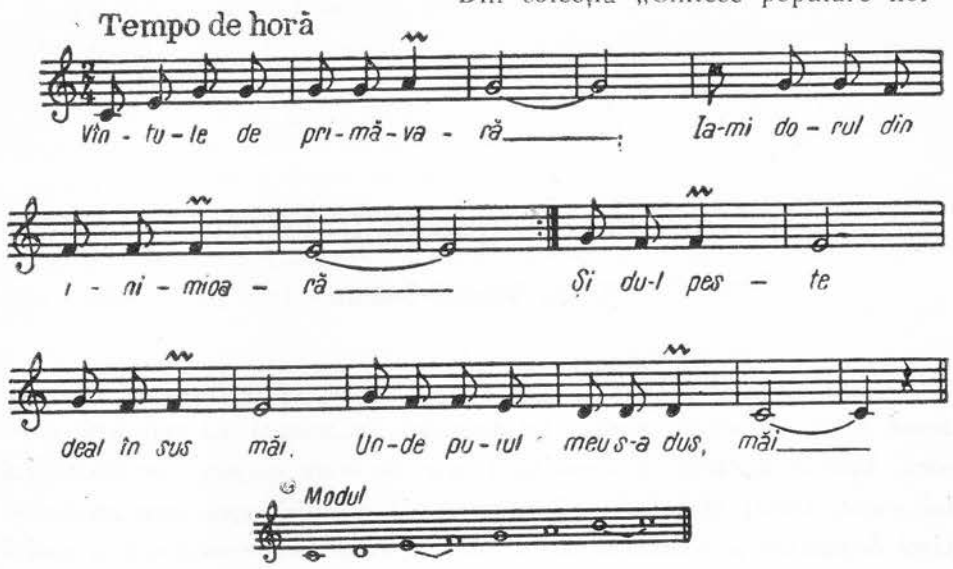


Toate cîntecele populare care au la bază modul major natural pot fi considerate în majorul ionian.

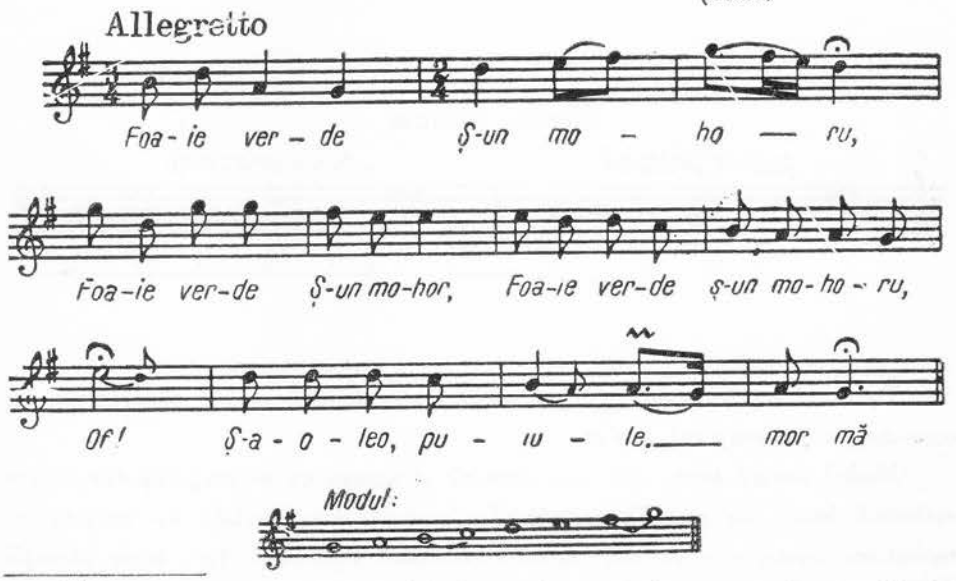
Modul ionian însă, deşi are aceeaşi structură ca şi majorul clasic din sistemul tonal, în melodiile cîntecului popular se prezintă cu întorsături melodice, formule şi cadenţe *specific modale,* lipsindu-i deci acele atracţii funcţionale de natură pur tonală — ca de exemplu: atracţia „tonică-dominantă-subdominantă".

Exemple din literatura muzicală [1]:

Vîntule de primăvară
Din colecția „Cîntece populare noi"

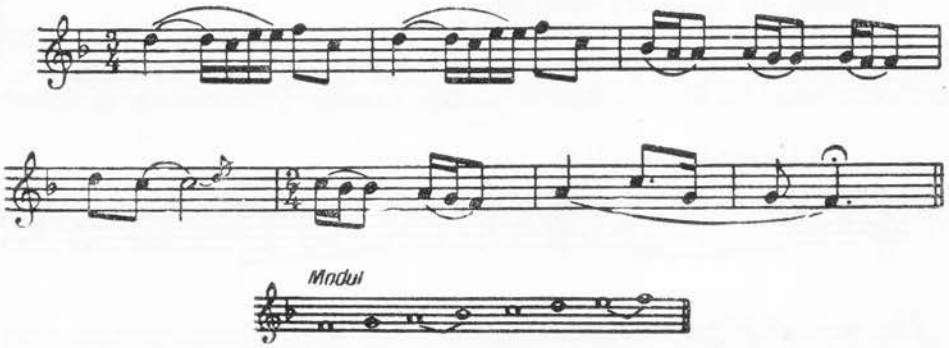


Bate murgul din picior
Din colecția „200 cîntece și doine"
(1938)



[1] În exemplele date, vor fi folosite moduri populare construite pe diferite sunete, cum este, în exemplul al doilea, modul inonian pe sunetul (tonica) *sol*. (A se vedea construirea modurilor pe alte sunete, § 77).

Frunză verde mărgărit
Cîntec popular din Muscel

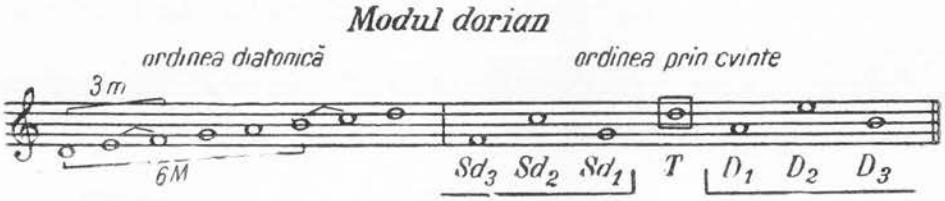


De observat, în toate exemplele date, că atît cadențele interioare, ce se află la sfîrșitul rîndurilor melodice, cît și cele finale, sînt cadențe specific modale (cadențe prin secundă superioară: tr. II—I).

§ 69. Modul dorian

Modul popular dorian este un mod de stare minoră, avînd treapta VI ridicată față de minorul natural, adică sextă mare pe tonică — *sexta dorianā*.

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele II—III și VI—VII, iar materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează trei dominante și trei subdominante:



Din punct de vedere al caracterului său, minorul dorian, avînd sexta mare pe tonică, este mai luminos și mai expansiv decît minorul natural.

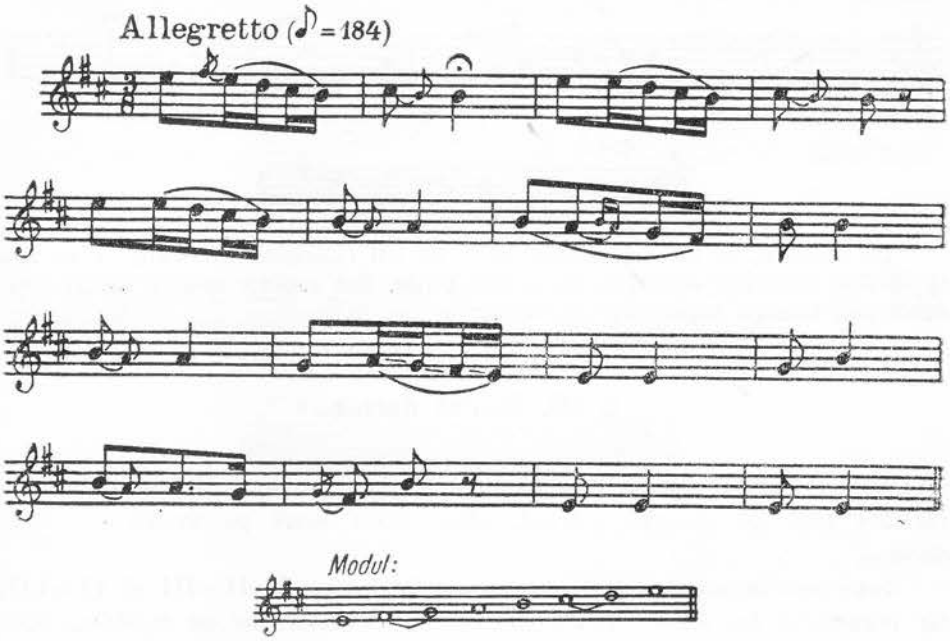
Prin ridicarea treptei VI a minorului natural (eolianul) se slăbește caracterul de mod minor al acestuia, de aceea dorianul se consideră *minor slăbit*, devenind mai expansiv.

Acest mod se întîlnește în cîntecele multor popoare, în special la cele din sud-estul Europei, fiind adesea preluat și în muzica cultă (Debussy, Bartók, Ravel și alții).

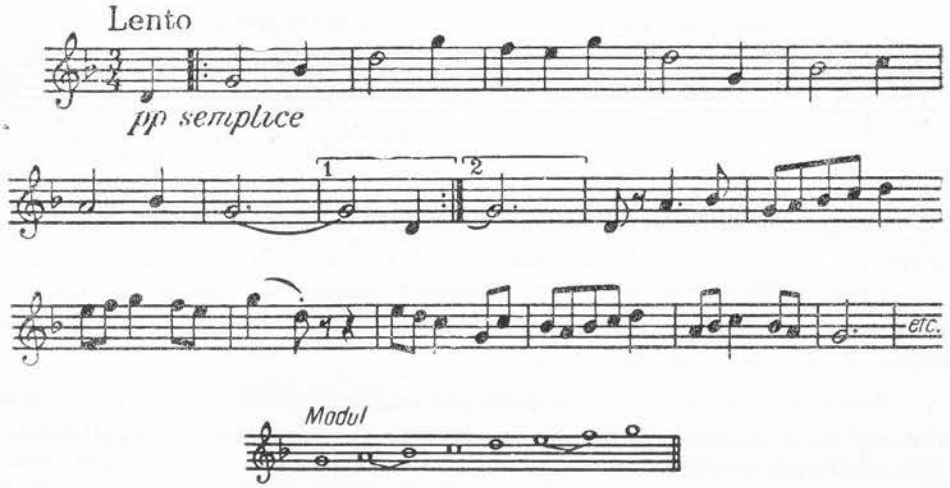
În cîntecul popular romînesc, dorianul este frecvent mai ales în doine și cîntece de dor, de jale, precum și în unele dansuri populare.

Exemple din literatura muzicală :

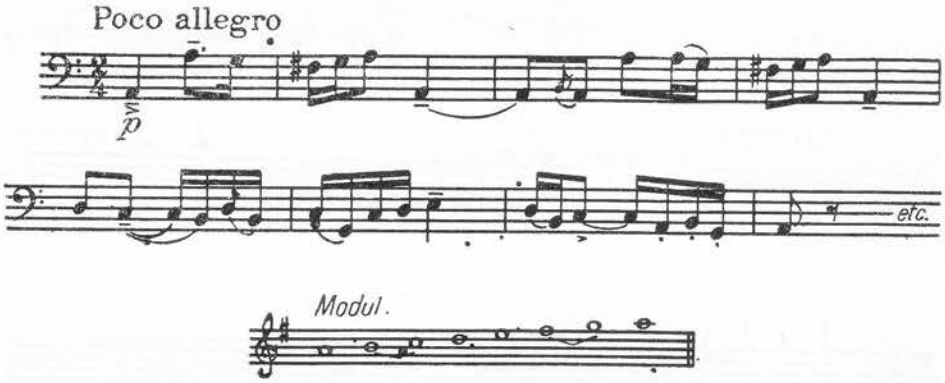
Se ceartă cucul cu corbul
Din colecția „200 cîntece și doine"



B. V. Asafiev (1884—1949)
Baletul „Fîntîna din Baccisarai"



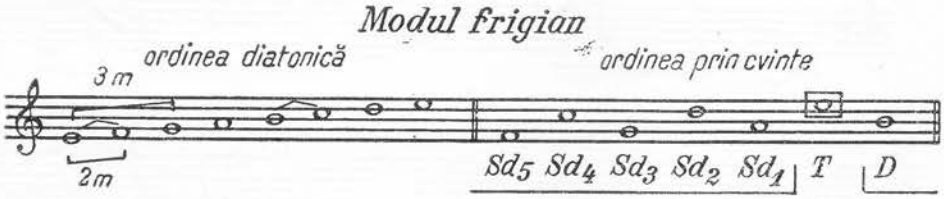
S. Toduță
„Doină și joc



§ 70. Modul frigian

Modul popular frigian este un mod de stare minoră avînd treapta II coborîtă față de minorul natural, adică secundă mică pe tonică — *secunda frigiană.*

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele I—II și V—VI. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează o singură dominantă și cinci subdominante:

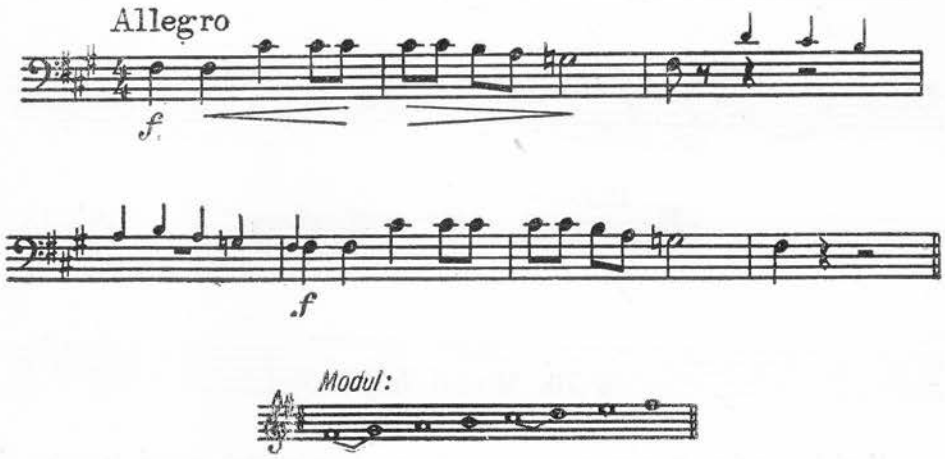


Din punct de vedere al caracterului său, minorul frigian, avînd treapta II coborîtă, este mai întunecat și mai *depresiv* decît minorul natural, secunda frigiană accentuînd în mod deosebit această depresivitate.

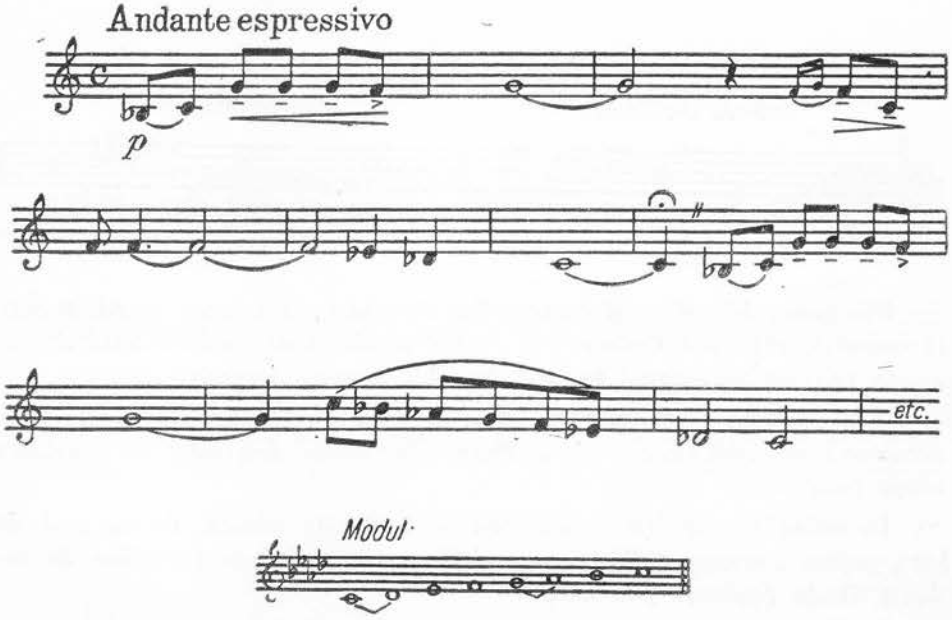
Prin coborîrea treptei II a minorului natural (eolianul) se întărește caracterul de mod minor al acestuia, de aceea, frigianul se consideră *minor întărit.*

În melodiile populare, acest mod se întîlnește adesea, fie ca mod de bază pentru întreaga desfășurare melodică, fie numai în formulele de cadență finală *(cadența frigiană).*

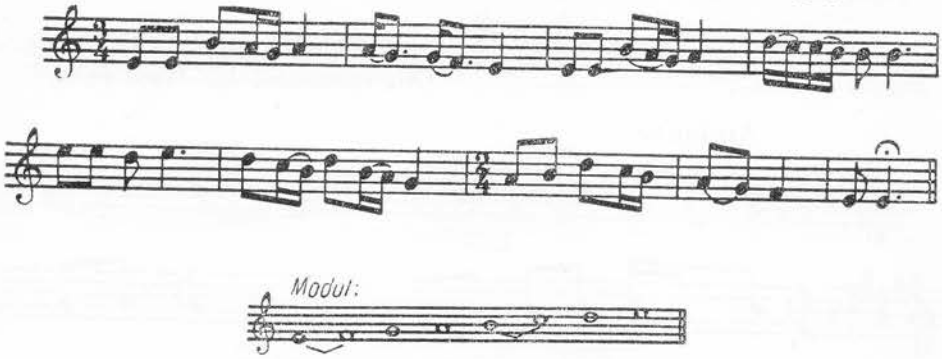
M. P. Musorgski (1839—1881)
Opera „Boris Godunov"



Al. Pașcanu
Poemul Carpații



Foaie verde trei alune
Cîntec popular

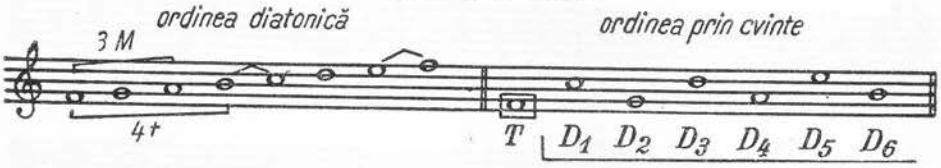


§ 71. Modul lidian

Modul popular lidian este un mod de stare majoră, avînd treapta IV ridicată față de majorul natural, deci cvartă mărită pe tonică — *cvarta lidiană.*

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele IV—V și VII—VIII. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează șase dominante, neavînd nici un sunet din regiunea subdominantei.

Modul lidian

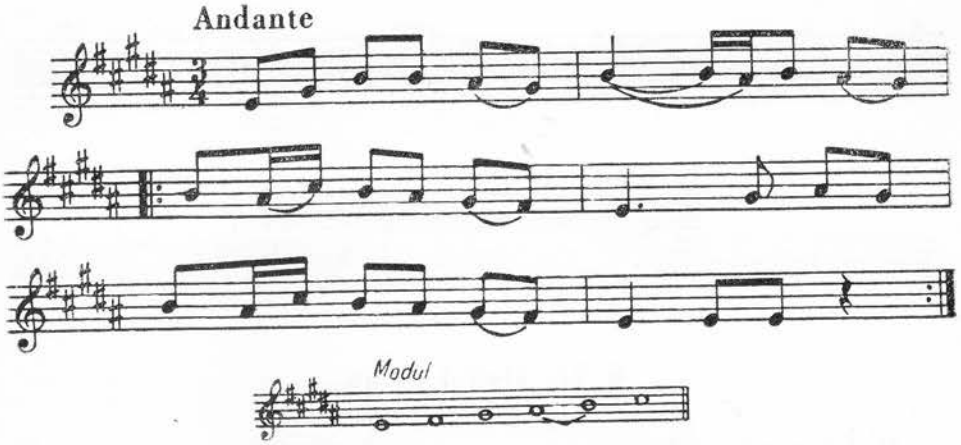


Din punct de vedere al caracterului său, majorul lidian, avînd treapta IV urcată, este mai luminos și *mai expansiv* decît majorul natural și chiar decît toate celelalte moduri de stare majoră. Prin urcarea treptei IV a majorului natural (ionianul) se întărește caracterul de mod major al acestuia, de aceea, lidianul se consideră *major întărit.*

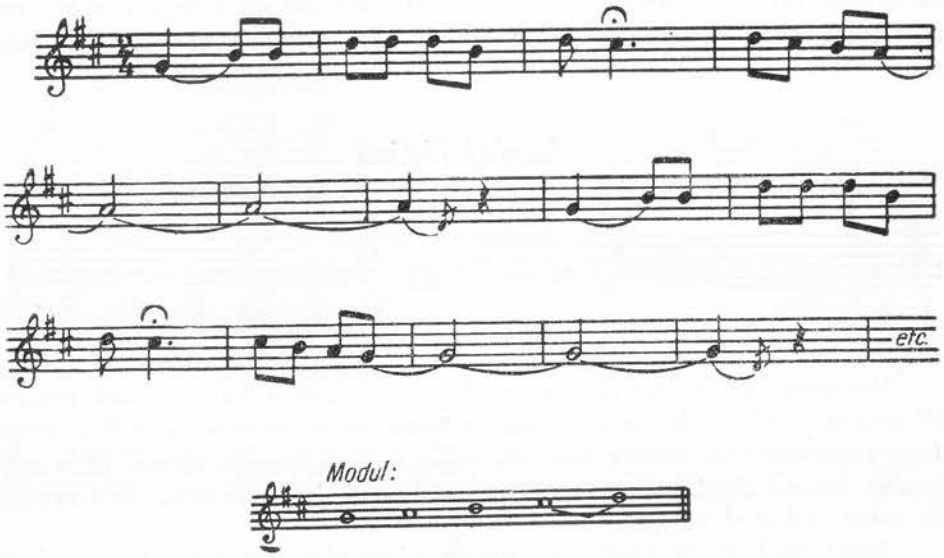
Acest mod se întîlnește în muzica popoarelor din estul Europei, iar la noi — deși mai puțin frecvent — în cîntecele populare din regiunea de vest a țării (în special în cele de dans). A fost de asemenea preluat și de muzica cultă.

Exemple din literatura muzicală :

Melodie ucraineană
Din manualul lui Hvostenko

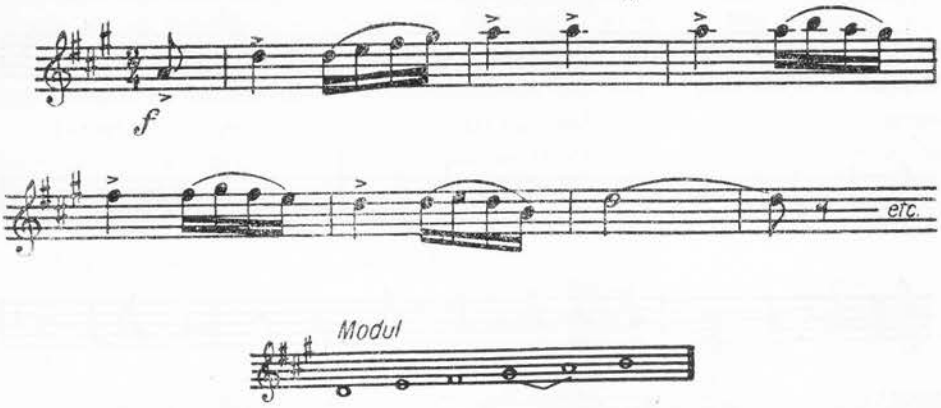


Fetele din Marikov
Cîntec popular slovac

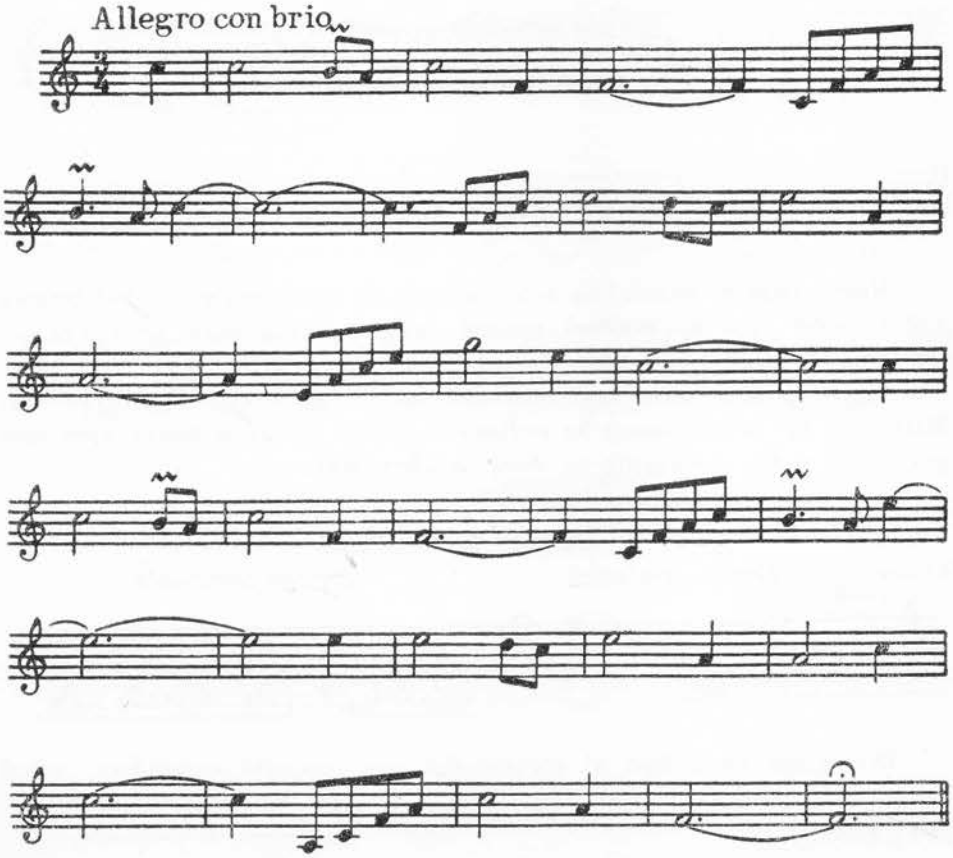


Aceste două exemple, precum şi cel care urmează, au la bază scări lidiene incomplete: hexacordie şi pentacordie lidiană.

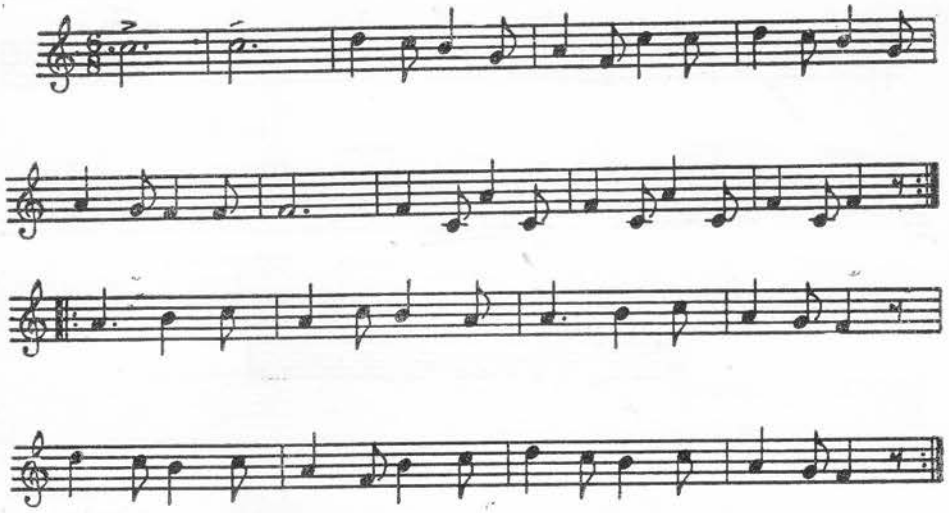
B. V. Asafiev (1884—1949)
Baletul „Fîntîna din Baccisarai"



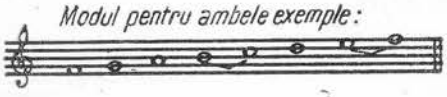
N. Buicliu
Simfonia II



Bătrîneasca
Joc din Moldova



Modul pentru ambele exemple:

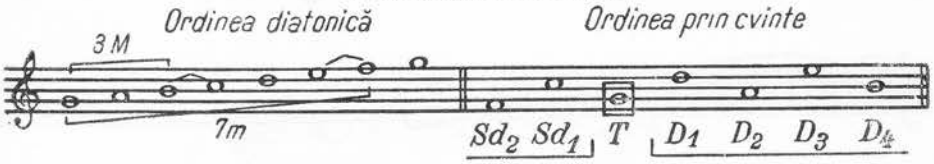


§ 72. Modul mixolidian

Modul popular mixolidian este un mod de stare majoră, avînd treapta VII coborîtă față de majorul natural, adică septimă mică pe tonică — *septima mixolidiană.*

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele III—IV și VI—VII. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează patru dominante și două subdominante:

Modul mixolidian



Din punct de vedere al caracterului sau, majorul mixolidian, avînd treapta VII coborîtă (major fără sensibilă), este *mai depresiv* decît majorul natural.

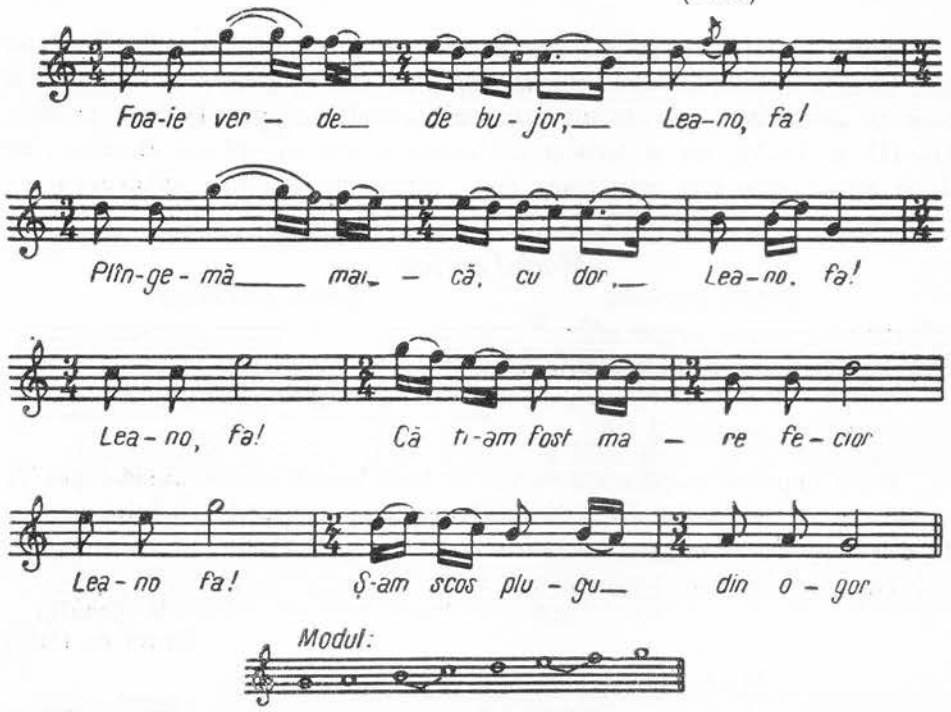
Prin coborîrea treptei VII a majorului natural (ionianul) se slăbeşte caracterul de mod major al acestuia, de aceea, mixolidianul (majorul fără sensibilă) se consideră *major slăbit*, devenind mai sobru, mai depresiv.

Pentru aceste motive, sentimentele ce se exprimă prin acest mod sînt mai reţinute ca exuberanţă şi strălucire decît cele redate prin majorul natural.

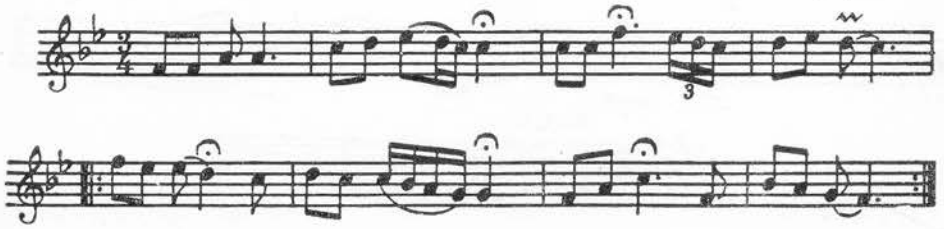
În muzica populară romînească, dintre modurile de stare majoră, mixolidianul este cel mai folosit, întîlnindu-se în cîntecele din aproape toate regiunile ţării. Se găseşte de asemenea şi în muzica altor popoare din sud-estul Europei.

Exemple din literatura muzicală :

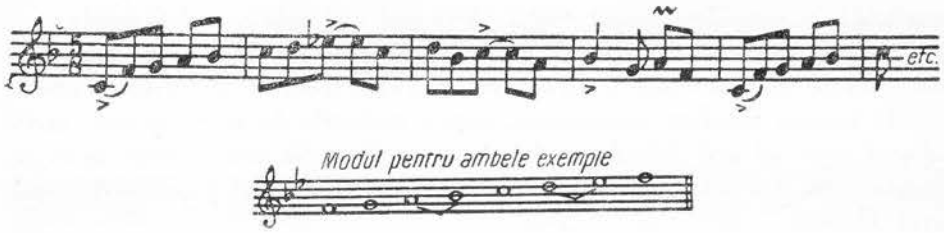
Plînge-mă maică cu dor
Din colecţia „200 cîntece şi doine"
(1910)



Vinde bade boii tăi
Cîntec popular

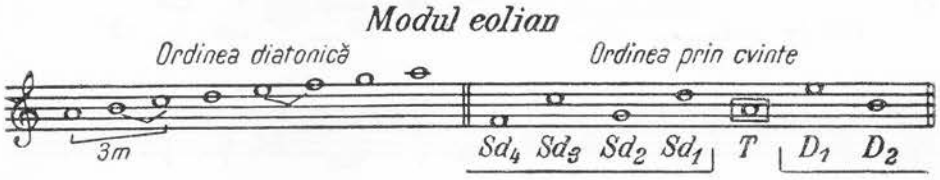


I. Dumitrescu
Simfonia I



§ 73. Modul eolian

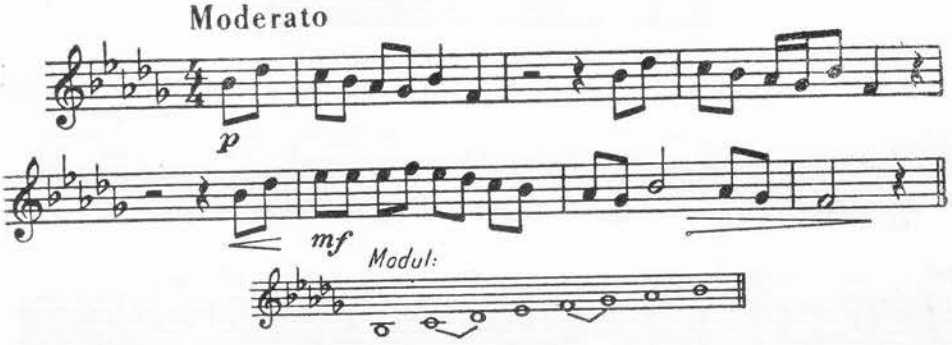
Modul popular eolian nu este altceva decît minorul natural din sistemul tonal, de aceea, analiza lui amănunţită nu mai este necesară. Reamintim doar că acest mod este de stare minoră, avînd semitonurile între treptele II—III şi V—VI, iar materialul lui sonor, aşezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează două dominante şi patru subdominante:



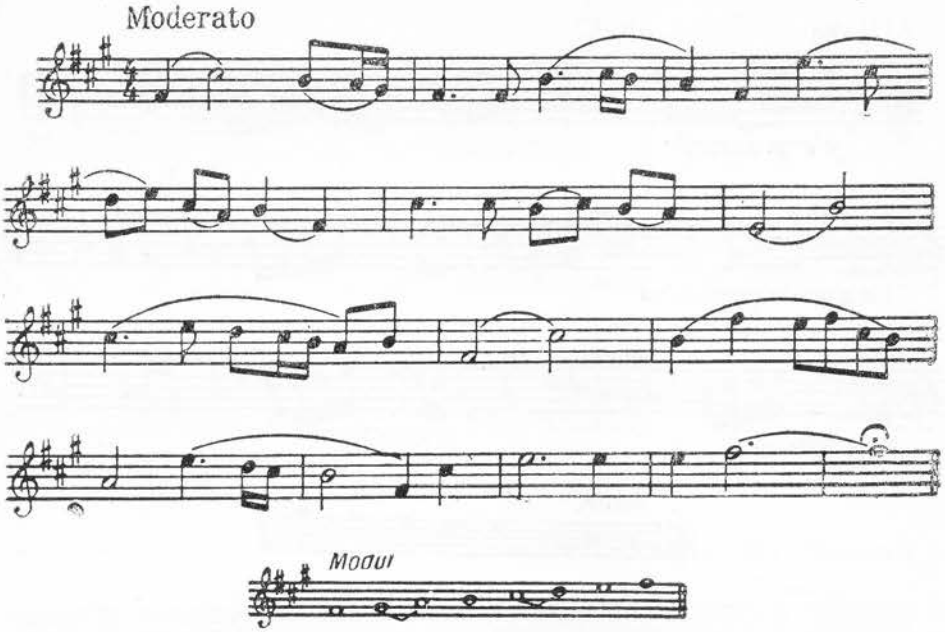
Toate cîntecele populare care au la bază modul minor natural pot fi considerate în minorul eolian. Neavînd sensibilă, cadenţele modului se fac de cele mai multe ori cu *subtonică*.

Exemple din literatura muzicală:

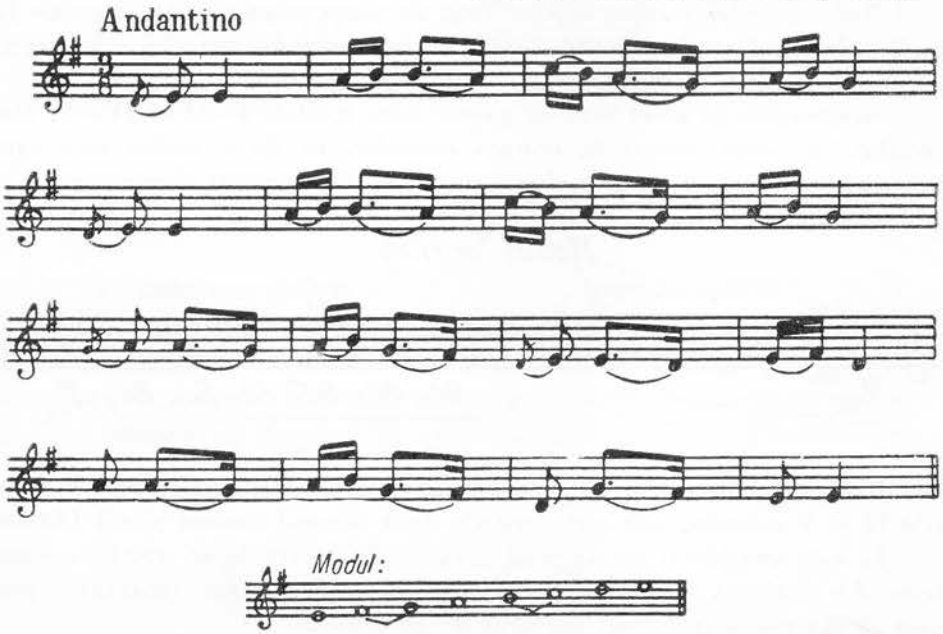
V. Şebalin
Drum de iarnă



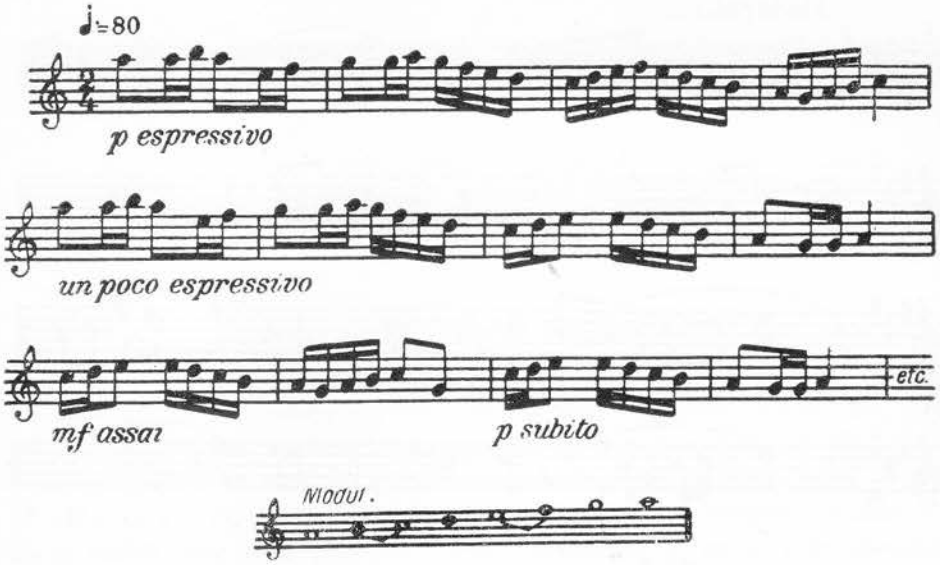
A. P. Borodin (1833—1887)
Opera „Cneazul Igor"



Şi-am trecut, lume, prin tine
Din colecţia „200 cîntece şi doine"



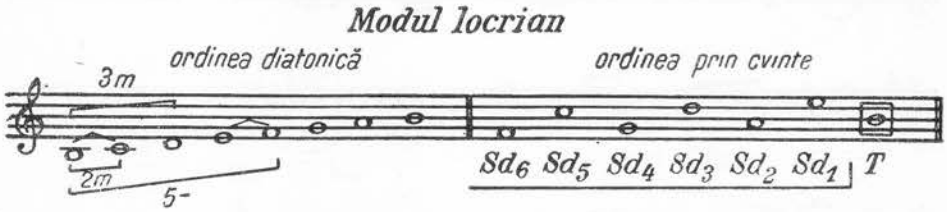
S. Toduță
Suită pentru pian



§ 74. Modul locrian

Modul popular locrian este un mod de stare minoră, avînd treptele II și V coborîte față de minorul natural, adică secundă mică și cvintă micșorată pe tonică — *secunda frigiană* și *cvinta locriană.*

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele I—II și IV—V. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează șase subdominante și nici un sunet din regiunea dominantei:

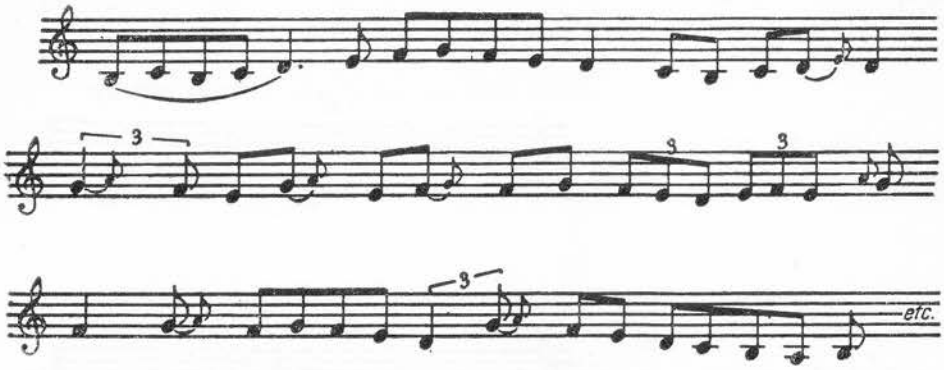


Din punct de vedere al caracterului său, minorul locrian, avînd treptele II și V coborîte, este mai depresiv decît minorul natural și cel frigian.

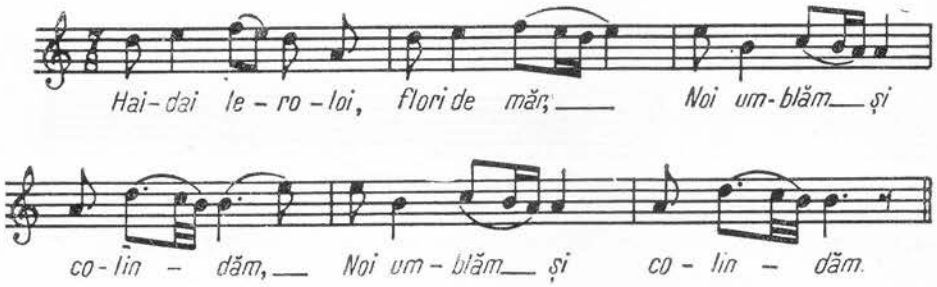
El este considerat ca un mod instabil din cauza lipsei totale a sunetelor din regiunea dominantei, care contribuie la fixarea tonalității, precum și din cauza trisonului micșorat de pe tonică.

Se găseşte foarte rar în literatura muzicală :

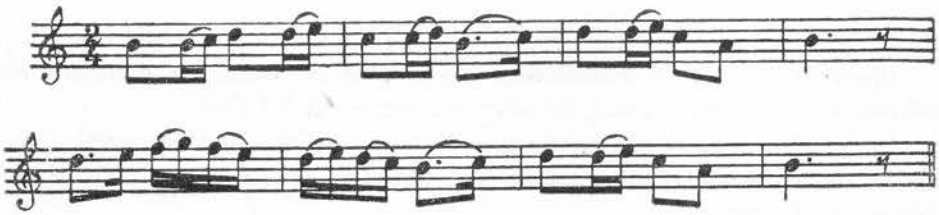
Cîntec valah din sec. XIX
Transcriere de Gh. Ciobanu



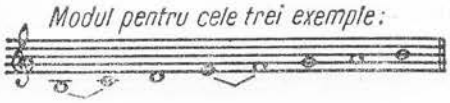
Colindă din Muntenia



De-oi avea, de n-oi avea
Cîntec popular moldovenesc



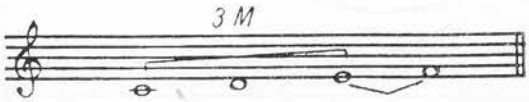
Modul pentru cele trei exemple:



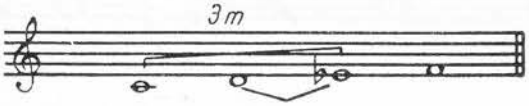
§ 75. Analiza modurilor diatonice pe bază de tetracorduri

Toate cele 7 moduri diatonice naturale se bazează pe patru feluri de tetracorduri :

tetracordul major



tetracordul minor



tetracordul frigian *)

tetracordul lidian

Observăm că cele 4 tetracorduri ale sistemului modurilor diatonice se întîlnesc şi în sistemul tonal, în afară de tetracordul lidian.

În schimb, în sistemul modurilor diatonice nu întîlnim tetracordul armonic care, datorită secundei mărite din cuprinsul său, nu poate face parte dintr-un mod diatonic.

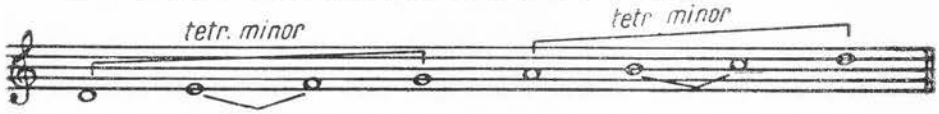
Analizînd modurile diatonice, din punct de vedere al tetracordurilor din care sînt alcătuite, constatăm :

---

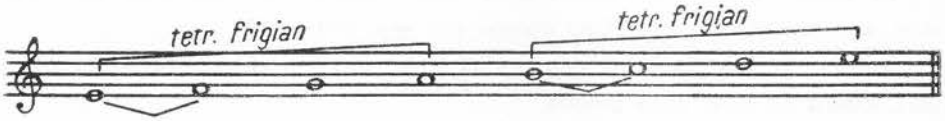
* În sistemul tonal, acest tetracord era prezentat ca tetracord minor cu secundă mică la bază.

modul ionian este format din două tetracorduri majore:

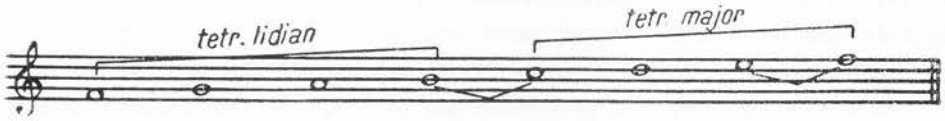
modul dorian este format din două tetracorduri minore:



modul frigian este format din două tetracorduri frigiene:

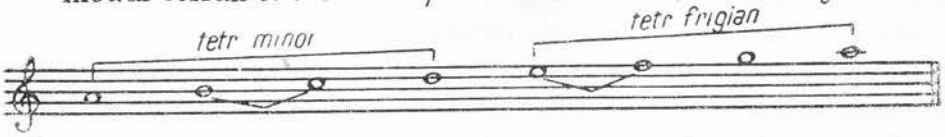


modul lidian este format din primul tetracord lidian și al doilea major:

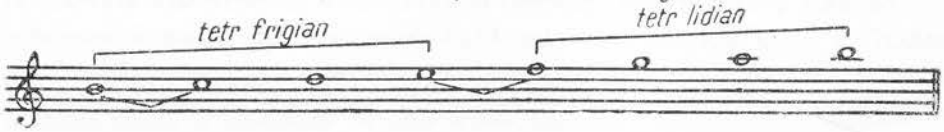


modul mixolidian este format din primul tetracord major și al doilea minor:

modul eolian este format din primul tetracord minor și al doilea frigian



modul locrian este format din primul tetracord frigian și al doilea lidian



Rezumînd cele arătate mai sus, observăm că primele trei moduri (ionianul, dorianul şi frigianul) se formează din două tetracorduri identice, celelalte patru (lidianul, mixolidianul, eolianul şi locrianul) se formează din împreunarea a două tetracorduri diferite.

§ 76. Funcţiunile sunetelor (treptelor) în moduri

În moduri, ca şi în tonalitate, sunetele îndeplinesc anumite funcţiuni.

Funcţiunea centrală, centrul sonor spre care converg toate celelalte sunete ale scărilor modale, este şi aici *tonica*.

Tonica oricărui mod este întotdeauna treapta I a sistemului.

În melodie, deşi nu întotdeauna este sunetul cu frecvenţa cea mai mare, ea are însă atracţia funcţională cea mai puternică.

Adesea, tonica modului este punctul de plecare şi punctul de repaus final, numit în mod *nota finalis*.

Al doilea sunet cu funcţiune importantă după tonică este *dominanta*, care se recunoaşte de obicei prin apariţia ei mai frecventă în melodie, deşi nu are forţa de atracţie gravitaţională a tonicii. Deosebirea esenţială însă, faţă de dominanta din sistemul tonal, este aceea că dominanta, în moduri, nu este întotdeauna treapta V, acest rol putînd fi îndeplinit şi de alte trepte.

Subtonica (treapta VII la interval de ton faţă de tonică) este al treilea sunet cu funcţiune bine definită în modurile mixolidian, dorian, frigian, eolian şi locrian, întîlnindu-se mai ales în formulele melodice de cadenţă, care fac să se recunoască repede natura modală a melodiilor respective.

Alte denumiri funcţionale ale sunetelor în moduri nu mai întîlnim, ca în sistemul tonal, în schimb, este de remarcat faptul că treptele care în tonalitate aveau un rol secundar (treptele II, III, VI) capătă uneori în moduri o importanţă şi un rol deosebit, unele dintre acestea servind drept opriri ale rîndurilor melodice (cadenţe interioare) sau chiar ca *nota finalis* (treapta II şi VI în unele cîntece populare).

Pe cînd *funcţionalitatea tonală* este de natură armonică şi se bazează pe relaţia tonică-dominantă-subdominantă, impunîndu-se o dată cu afirmarea stilului armonic în compoziţie, *funcţionalitatea modală* este de natură melodică şi se determină pe linie orizontală.

Pe linia cvintelor însă, raporturile funcţionale se păstrează aceleaşi în moduri ca şi în tonalitate, acestea fiind determinate de numărul sunetelor existente din regiunea dominantei şi a celor din regiunea subdominantei modului.

§ 77. Construirea modurilor populare diatonice pe alte sunete

Ca și gamele sistemului tonal, toate cele 7 moduri naturale pot fi construite — ținînd seama de structura fiecăruia — pe oricare din cele 12 sunete ale scării muzicale [1].

Pentru formarea lor pe orice sunet, folosim două procedee:

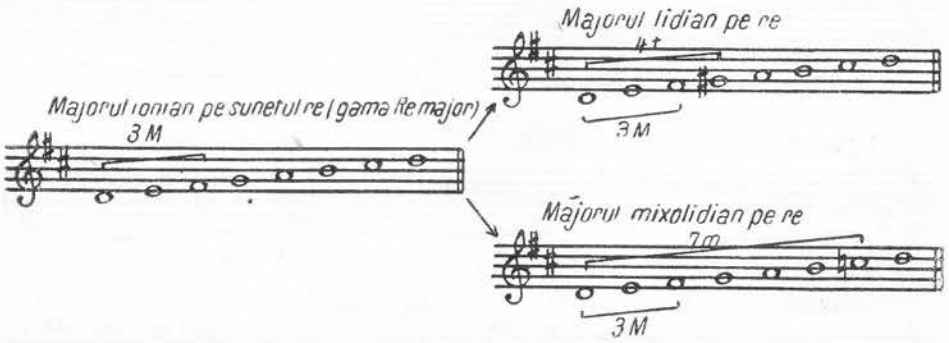
— *fie construind scara sau modul pornind de la starea de bază* — majoră sau minoră — la care adăugăm caracteristicile modale respective;

— *fie luînd ca punct de plecare gama majoră naturală*, unde, pe fiecare din cele 7 trepte ale sale — dacă le considerăm tonici — obținem scări ce coincid cu cele 7 moduri naturale diatonice.

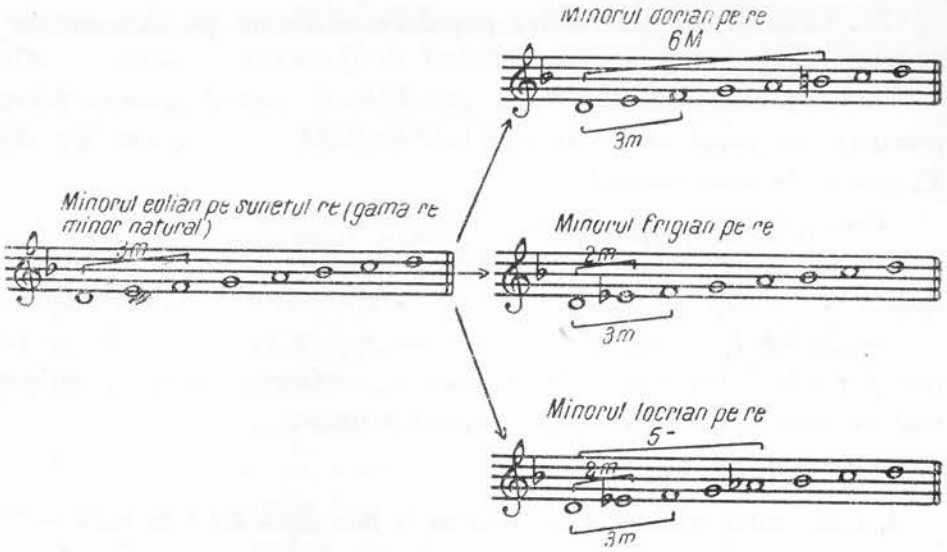
1. Construirea modurilor pornind de la cele două stări de bază — majoră și minoră

După cum s-a arătat la începutul acestui capitol, modurile populare de stare majoră sînt: ionianul, lidianul și mixolidianul; iar modurile populare de stare minoră sînt: dorianul, frigianul, eolianul și locrianul.

Ținînd seama de starea majoră sau minoră a modului și de intervalele caracteristice ale fiecăruia, putem construi toate cele 7 moduri naturale pe oricare sunet. De exemplu: să construim aceste moduri pe *sunetul re*. În acest caz, cele de stare majoră vor fi realizate luînd ca bază gama *Re* major, iar cele de stare minoră vor fi realizate luînd ca bază gama *re* minor natural, la care adăugăm caracteristicile modului respectiv:



[1] Construirea modurilor pe alte sunete este cucerirea timpurilor moderne; modurile antice și medievale nu erau transpozabile.

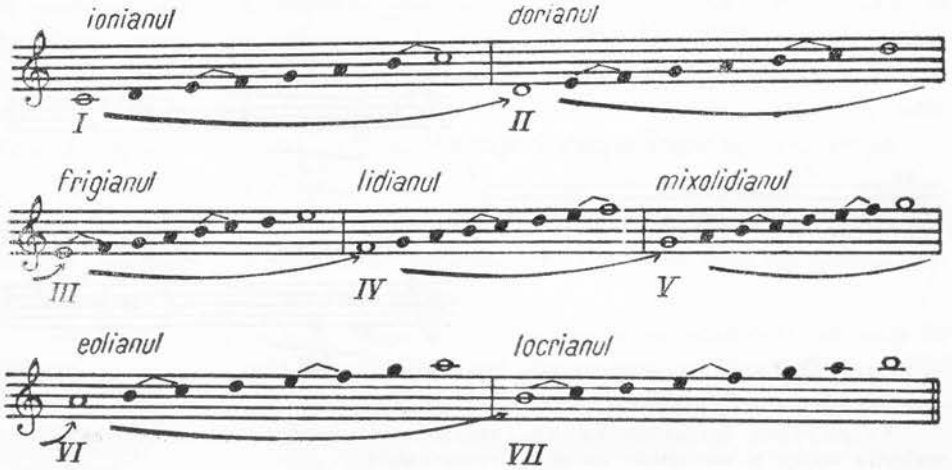


După acelaşi procedeu putem construi moduri naturale pe oricare alt sunet.

2. Construirea modurilor naturale avînd ca bază gama majoră

Cunoscînd ce fel de moduri se obţin pe fiecare din treptele unei game majore, dacă acestea se iau drept tonici, pornind de la acest criteriu putem realiza modurile naturale pe oricare alt sunet.

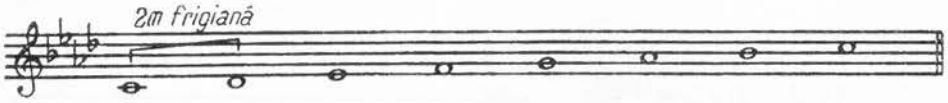
În gama majoră naturală, modurile ce iau naştere pe fiecare dintre treptele acesteia apar în ordinea următoare: pe treapta I, ionianul; pe treapta II, dorianul; pe treapta III, frigianul; pe treapta IV, lidianul; pe treapta V, mixolidianul; pe treapta VI, eolianul; pe treapta VII, locrianul:



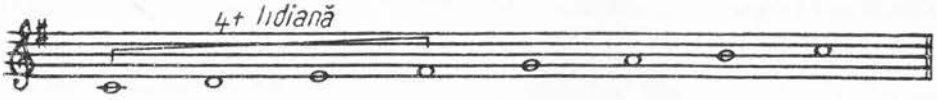
O dată stabilit acest lucru, judecăm astfel: vrem să construim — spre exemplu — modul dorian pe sunetul *do*. Ştim că modul dorian este modul ce se formează pe treapta II a unei game majore. În acest caz, sunetul *do* trebuie considerat ca treapta II dintr-o gamă majoră, deci din gama *Si bemol* major [1].

Punem la cheie armura acestei game şi construim o scară începînd cu sunetul *do*. Obţinem în felul acesta *modul dorian pe sunetul do*:

Un alt exemplu: vrem să construim tot pe sunetul *do* modul frigian. Ştim că modul frigian se formează pe treapta III a unei game majore. În acest caz, sunetul *do* trebuie considerat ca treapta III dintr-o gamă majoră, deci din gama *La bemol* major. Punem la cheie armura acestei game şi construim o scară începînd cu sunetul *do*. Obţinem în felul acesta *modul frigian pe sunetul do*:



Un alt exemplu: vrem să construim pe sunetul *do* modul lidian. Ştim că modul lidian se formează pe treapta IV a unei game majore. În acest caz, sunetul *do* trebuie considerat ca treapta IV dintr-o gamă majoră, deci din gama *Sol* major. Punem la cheie armura acestei game şi construim o scară începînd cu sunetul *do*. Obţinem în felul acesta *modul lidian pe sunetul do*:



După acelaşi procedeu putem construi moduri naturale pe oricare alt sunet.

§ 78. Armura modală

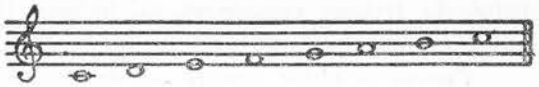
Întrucît cele 7 moduri sînt naturale şi materialul lor se aşază în ordinea reală a cvintelor, alteraţiile constitutive ale acestora este necesar să apară la cheie, formînd armura modului respectiv. Pentru fixarea mai uşoară a armurii modale, propunem folosirea celui de-al doilea procedeu de construire a modurilor, adică pe baza gamei majore naturale.

---

[1] Pentru uşurinţa construcţiei modurilor prin acest procedeu, amintim că toate sunetele unei game majore se găsesc faţă de tonică la intervale mari şi perfecte.

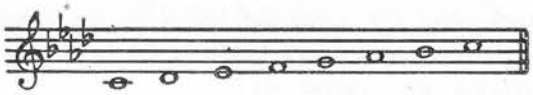
Dăm mai jos tabelul modurilor naturale construite pe sunetul *do*, cu armurile respective:

Modul ionian
mod de pe treapta I a unei game majore = armura lui Do major

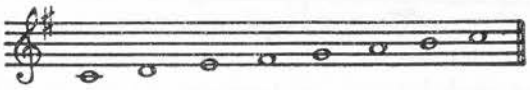


Modul dorian
mod de pe treapta II a unei game majore = armura lui Si ♭ major

Modul frigian
mod de pe treapta III a unei game majore = armura lui La ♭ major



Modul lidian
mod de pe treapta IV a unei game majore = armura lui Sol major



Modul mixolidian
mod de pe treapta V a unei game majore = armura lui Fa major

Modul eolian
mod de pe treapta VI a unei game majore = armura lui Mi ♭ major

Modul locrian
mod de pe treapta VII a unei game majore = armura lui Re ♭ major

---

Notă: Unii compozitori, ale căror lucrări sînt modale, folosesc armura modală, alţii însă utilizează armura tonală, adăugînd pe parcurs caracteristicile modale.

CAPITOLUL XI

RAPORTURILE CE SE POT STABILI ÎNTRE MODURILE NATURALE

Prin analogie cu gamele sistemului tonal, între modurile diatonice naturale se pot stabili următoarele raporturi: *moduri relative* (paralele), *moduri omonime* şi *moduri învecinate.*

§ 79. Moduri relative

Modurile care sînt alcătuite din acelaşi material sonor, avînd deci aceeaşi armură la cheie, sînt considerate moduri relative sau paralele. De exemplu: modurile *do* ionian, *re* dorian, *mi* frigian, *fa* lidian etc., fiind construite din acelaşi material sonor, sînt considerate *moduri relative* sau *paralele.*

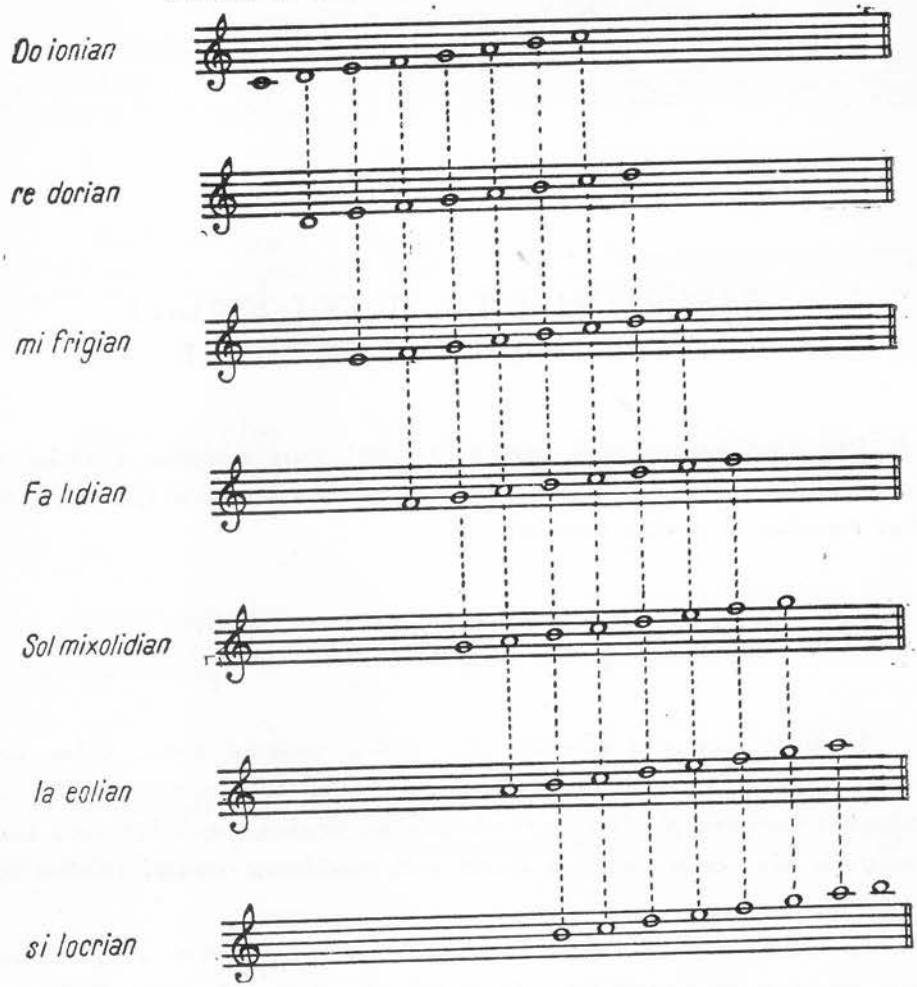
În sistemul modal există 7 moduri care au raporturi de paralelism între ele, faţă de sistemul tonal unde am văzut că există numai 2 game în asemenea raporturi (majorul şi minorul său relativ).

Din punct de vedere al creaţiei, folosirea modurilor paralele înseamnă îmbogăţirea cu mult a posibilităţilor de modulaţie, întrucît principiul paralelismului se extinde aici la 3 moduri de stare majoră (majorul ionian, lidian şi mixolidian) şi la 4 moduri de stare minoră (minorul eolian, dorian, frigian şi locrian).

Factorul esenţial care permite utilizarea în creaţie a paralelismului modurilor îl constituie existenţa aceluiaşi material sonor pentru toate cele 7 scări heptatonice.

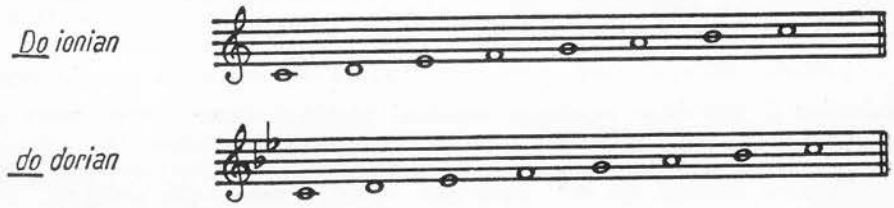
Un mod natural are deci şase alte moduri relative (paralele):

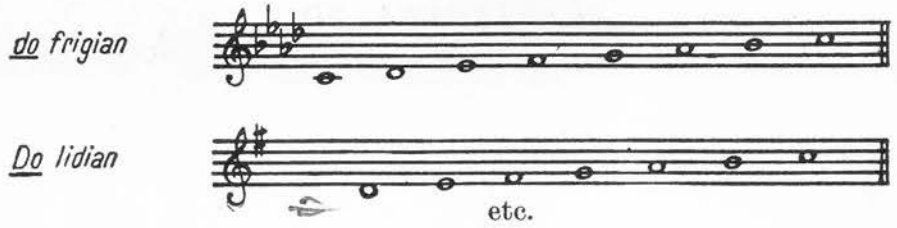
Modurile relative ale lui Do ionian :



§ 80. Moduri omonime

Modurile care au aceeași tonică, dar diferă prin materialul sonor folosit și așezarea acestuia, sînt moduri omonime. De exemplu :



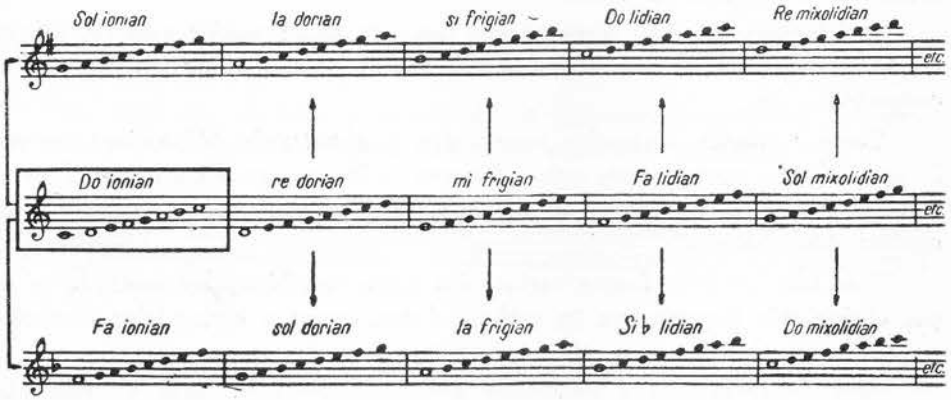


Modurile omonime, folosind ca principiu de aprópiere tonica comună, cu toate că au structură diferită și sînt în unele cazuri mult îndepărtate pe linia cvintelor (de exemplu: *do ionian* se deosebește de *do locrian* prin 5 elemente sonore), constituie și acestea un mijloc de îmbogățire a posibilităților de creație, fiind utilizate în modulația prin omonimă.

§ 81. Moduri învecinate

Ca și sistemul tonal, *modurile alcătuite din același material sonor, care au deci aceeași armură la cheie, ori diferă printr-o alterație constitutivă — fie expansivă, fie depresivă — sînt moduri învecinate.*

Prezentăm mai jos tabelul modurilor învecinate pentru *Do* major ionian:



Analizînd principiul modurilor învecinate și comparîndu-l cu acela al gamelor învecinate din sistemul tonal, deducem următoarele:

— sistemul tonal ne oferă 5 tonalități apropiate de gradul I față de o tonalitate dată;

— sistemul modal ne oferă 20 de moduri apropiate de gradul I față de cel de la care pornim.

Prin aceasta este încă o dată evident că, aplicarea principiilor tonalității la sistemul modal ne procură surse noi, poate chiar neașteptate, în domeniul creației tono-modale.

CAPITOLUL XII

SISTEMUL MODAL CROMATIC

§ 82. Noțiunea de cromatism în concepția modală

În creația populară, pe lîngă scările sau modurile diatonice care stau la baza multor melodii, se întîlnesc și scări sau *moduri cromatice*. Ele se numesc astfel întrucît conțin în structura lor, pe lîngă elementele sonore diatonice, unul sau mai multe elemente cromatice.

Trebuie făcută o remarcă însă că modurile populare cromatice nu sînt alcătuite numai din succesiuni de semitonuri așa cum se prezintă gamele cromatice ale sistemului tonal.

În concepția modală, cromatismul are alt sens: *modul este considerat cromatic și în cazul cînd conține numai un singur element cromatic în componența lui.*

Toate modurile cromatice provin din cele naturale (diatonice), cărora li se modifică unele trepte prin alterarea suitoare sau coborîtoare a acestora, de aceea — așa cum s-a mai arătat — ele mai poartă numele și de *moduri modificate.*

Numărul lor este foarte variat, din cauza combinațiilor multiple ce se pot obține prin împreunarea în același sistem sonor a elementelor diatonice cu cele cromatice.

Aria de răspîndire a modurilor populare cromatice, față de cele diatonice, este mult mai restrînsă.

Pe cînd modurile diatonice se găsesc la majoritatea popoarelor, cele cromatice se întîlnesc mai mult la popoarele orientale, și îndeosebi la cele balcanice și din regiunea Mării Negre.

Vom prezenta, în continuare, modurile cromatice mai frecvent întîlnite în muzica popoarelor, dintre care unele — datorită bogăției lor de expresie — au început să fie folosite pe scară tot mai largă și în muzica cultă.

Studiul acestora se va face avîndu-se în vedere atît starea modală (majoră sau minoră) care se află la baza lor, cît și modurile naturale din care provin.

MODURI POPULARE CROMATICE DE STARE MAJORĂ

În literatura muzicală, cele mai frecvente moduri cromatice de stare majoră sînt: majorul cu treapta IV urcată și VII coborîtă, majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborîtă, majorul cu treptele II și VI coborîte, lidianul cu treapta II urcată, mixolidianul cu treapta II urcată și modul dominantei.

§ 83. Majorul cu treapta IV urcată și VII coborîtă

Prin alterarea suitoare a treptei IV și alterarea coborîtoare a treptei VII din majorul natural obținem modul de structura următoare:

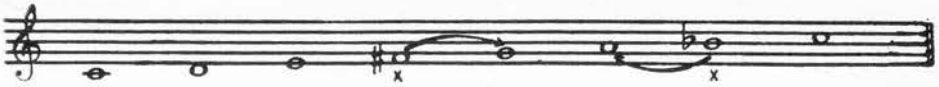
Caracteristicile acestui mod sînt: *cvarta mărită pe tonică*, întîlnită în modul lidian și *septima mică pe tonică*, întîlnită în modul mixolidian [1].

Față de majorul natural, acest mod se prezintă în tetracordul inferior cu un element cromatic expansiv (treapta IV urcată), iar în tetracordul superior, cu un element cromatic depresiv (treapta VII coborîtă):

---

[1] Avînd în componența sa cvarta mărită lidiană și septima mică mixolidiană, acesta mai poartă și denumirea de *mod mixt* (lidian-mixolidian).

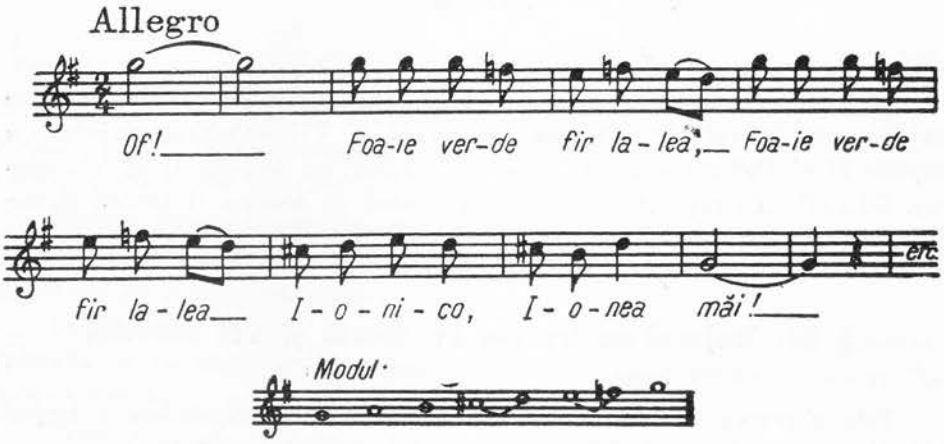
Acestui mod îi lipsește secunda mărită, interval care caracterizează celelalte moduri populare cromatice, de aceea nu este un cromatic propriu-zis, ci trebuie considerat ca o modificare a lidianului și mixolidianului, sau, cum s-a spus mai sus, ca *mod (diatonic) mixt*. El a fost trecut — prin excepție — la modurile cromatice, deoarece structura sa intonațională îl apropie foarte mult de aceea a modurilor cromatice, după cum se va vedea la modul cromatic următor.



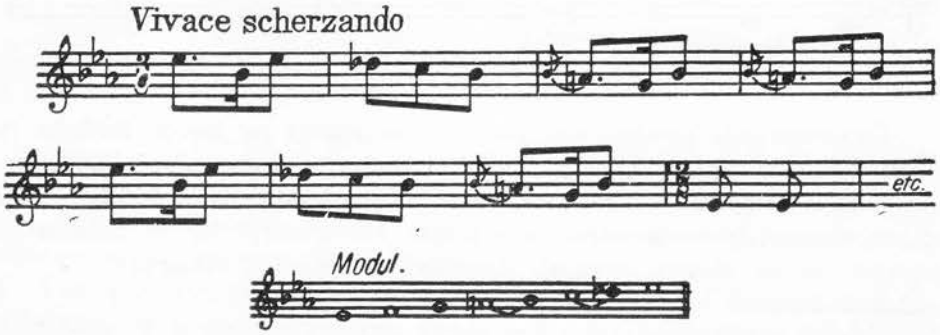
El se găseşte mai frecvent în muzica populară romînească sau în cea scrisă în stil popular romînesc. Melodiile populare care au la bază acest mod nu folosesc aproape niciodată, în suire, trecerea de la treapta VII la treapta VIII; de obicei, aceste melodii, ajunse la treapta VII (septima mixolidiană), se rezolvă coborîtor.

Exemple din literatura muzicală:

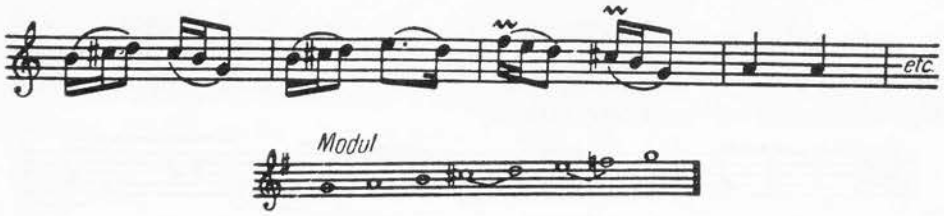
Ionico, Ionea...
Din colecţia „200 cîntece şi doine"



V. Doboş
Pe plaiuri moldovene

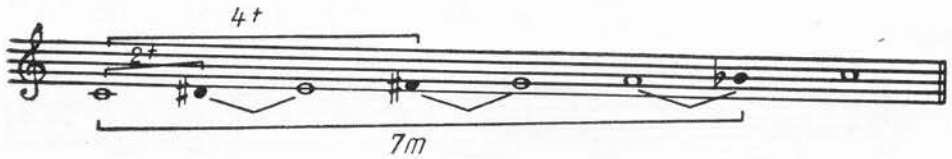


A. Stoia
Trei jocuri din Ardeal



§ 84. Majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborîtă

Prin alterarea suitoare a treptelor II și IV și alterarea coborîtoare a treptei VII din majorul natural obținem modul cromatic de structura următoare :

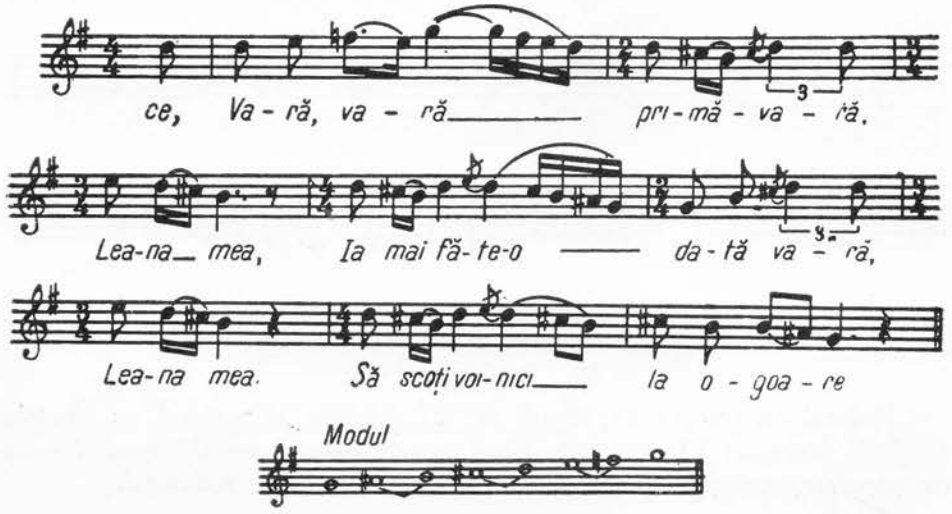


Caracteristicile acestui mod sînt : *secunda mărită, cvarta mărită și septima mică pe tonică.*

Față de majorul natural, acest mod se prezintă în tetracordul inferior cu două elemente cromatice expansive (treptele II și IV urcate), iar în tetracordul superior, cu un element cromatic depresiv (treapta VII coborîtă) :

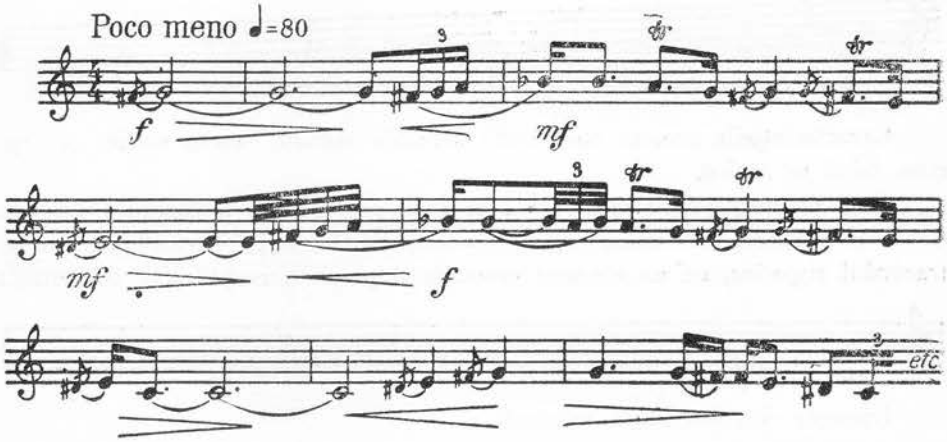
Exemple din literatura muzicală :

Vară, vară, primăvară
Din colecția „200 cîntece și doine"

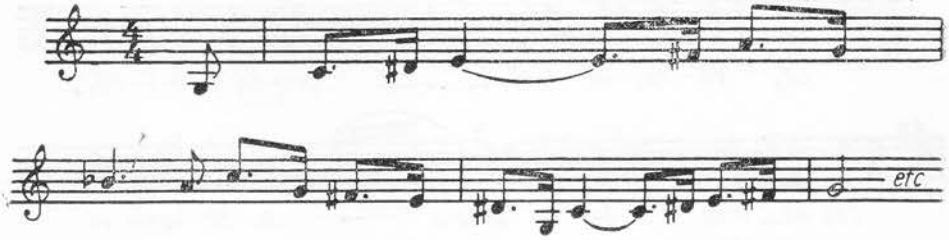


Z. Vancea
Cvartetul pentru coarde

M. Negrea
Suita simfonică „Poveşti din Grui"



N. Buicliu
Simfonia I

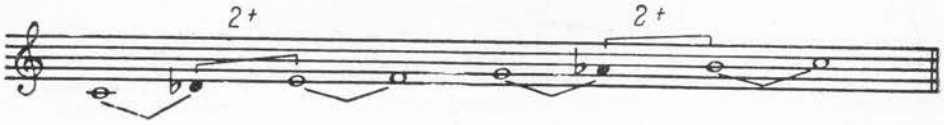


Modul pentru ultimele trei exemple

Majorul cu treapta IV urcată şi VII coborîtă şi majorul cu treptele II şi IV urcate şi VII coborîtă, fiind caracteristice îndeosebi muzicii noastre populare, mai poartă numele şi de *moduri populare romîneşti.*

§ 85 Majorul cu treptele II și VI coborîte (majorul dublu-armonic)

Prin alterarea coborîtoare a treptelor II și VI ale majorului natural obținem modul major *dublu-armonic* [1], care are structura următoare:



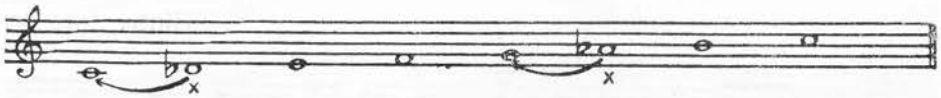
Caracteristicile principale ale acestui mod sînt:

— *cele două secunde mărite* de pe treptele II și VI (major dublu-armonic), care îi dau un pronunțat caracter exotic;

— *terța micșorată* de pe treapta VII, interval caracteristic muzicii orientale, în special celei din Asia Mică (terța arabă);

— *existența în mod a patru semitonuri* diatonice, pe treptele I, III, V și VII, și a unui singur ton, pe treapta IV.

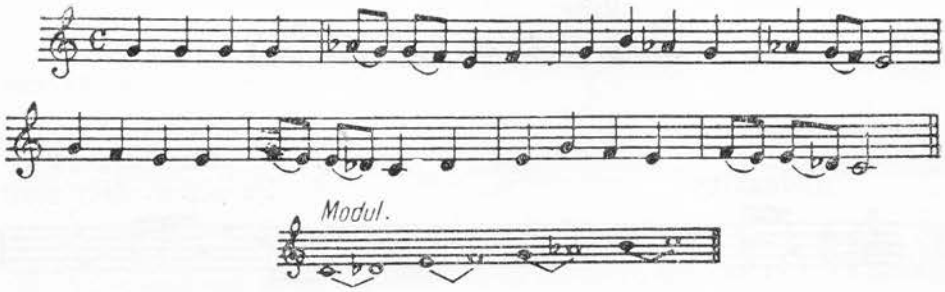
Față de majorul natural, acest mod are două elemente cromatice depresive, treptele II și VI coborîte:



Melodiile bazate pe majorul dublu-armonic au un caracter aparte, o expresivitate originală, apropiată de cele mai multe ori de frumusețile dansului, poeziei și povestirilor orientale, dar și de zbuciumul și frămîntările ce sînt proprii exprimării printr-un mod cromatic, conținînd tensiunea a două secunde mărite.

Exemple din literatura muzicală:

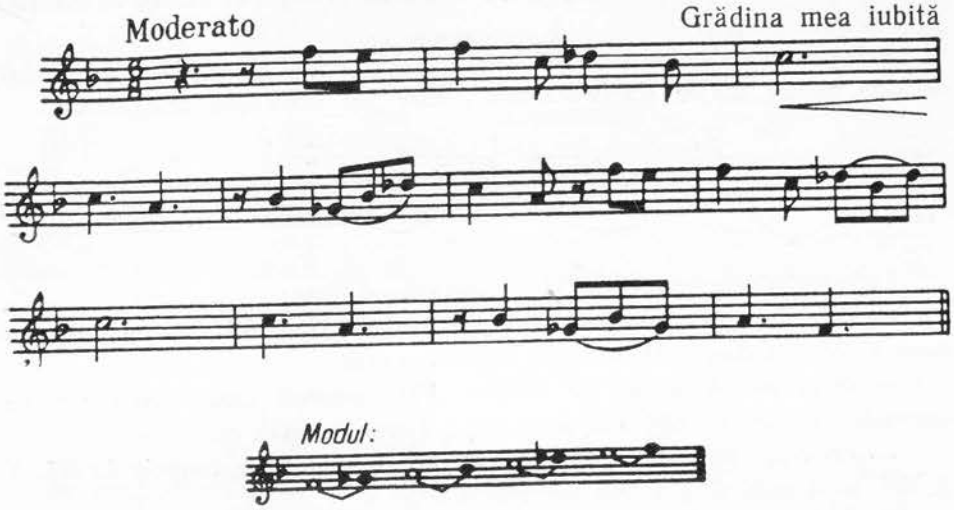
Anton Pann (1794—1854)
Melodie



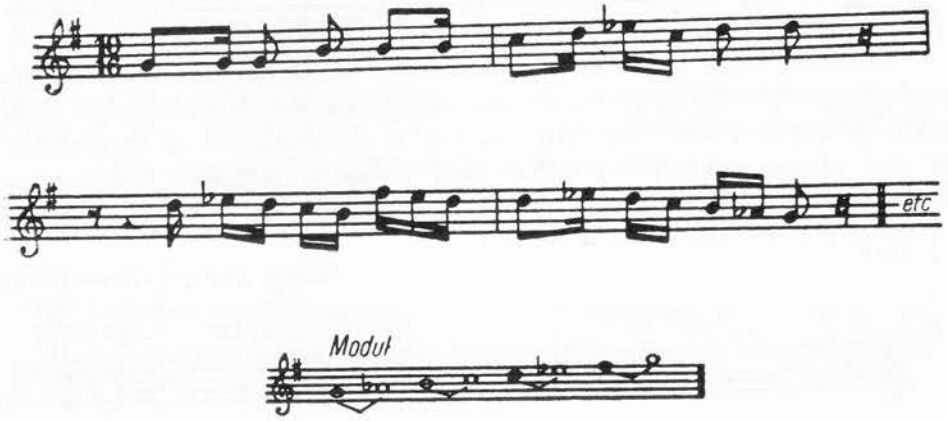
[1] Acest nume îl deosebește de *majorul simplu-armonic*, ce are o singură secundă mărită în componența lui (majorul cu treapta VI coborîtă — a se vedea § 11).

Majorul dublu-armonic, deoarece se întîlnește mai ales în muzica popoarelor orientale (Asia Mică, Turcia, Arabia, Egipt, Africa de Nord), se mai numește și *cromatic oriental*.

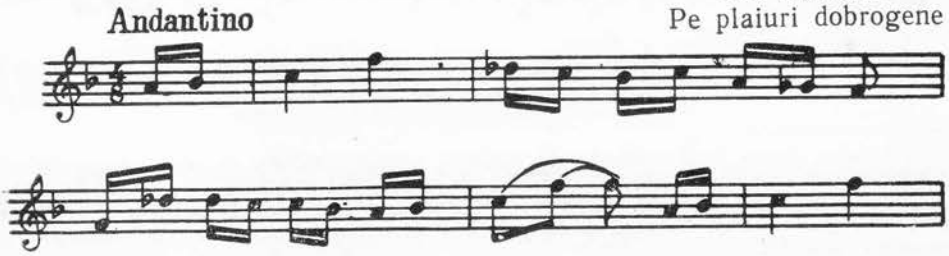
A. Haciaturian
Grădina mea iubită

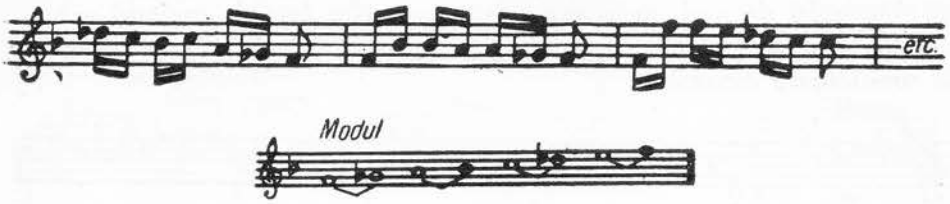


Raouf Iekta — Bey
Cîntec turc



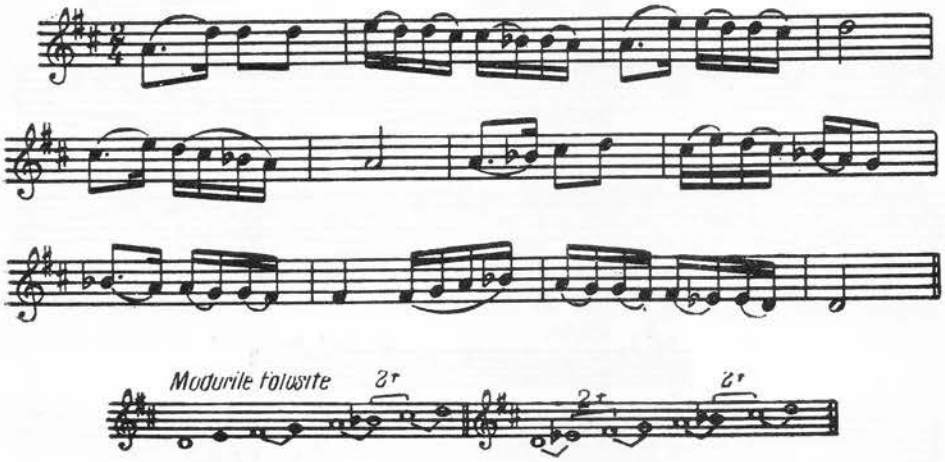
Gh. Bazavan
Pe plaiuri dobrogene





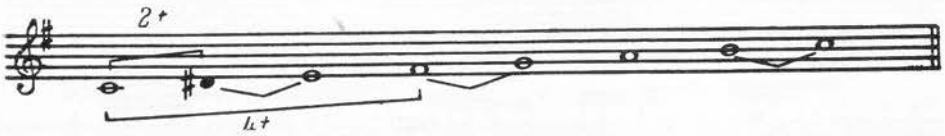
Uneori, majorul dublu-armonic (majorul cu treptele II și VI coborîte) se întîlnește alături de majorul simplu-armonic (majorul cu treapta VI coborîtă), așa cum este cazul în melodia de mai jos:

La Țarigrad
Melodie turcă

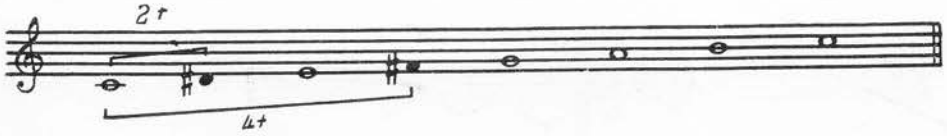


§ 86. Lidianul cu treapta II urcată

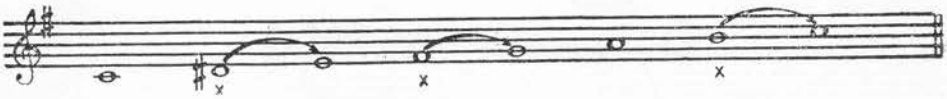
Prin alterarea suitoare a treptei II din majorul lidian obținem un mod care are ca principale caracteristici *cvarta mărită* și *secunda mărită pe tonică*:



Acest mod mai poate fi analizat și ca major cu treptele II și IV urcate:

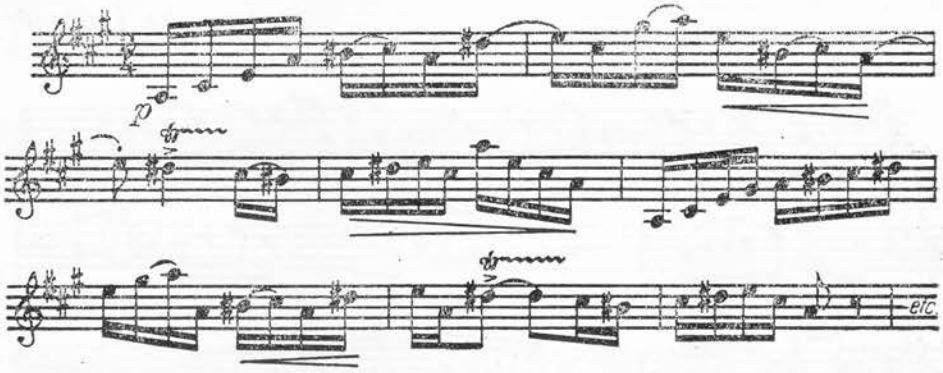


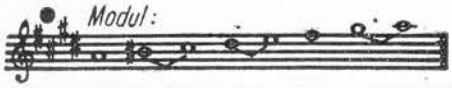
Un astfel de mod are o expansivitate sporită față de majorul natural și cel lidian. Trei sunete ale acestuia (treptele II, IV și VII) sînt elemente de sensibilizare expansivă :



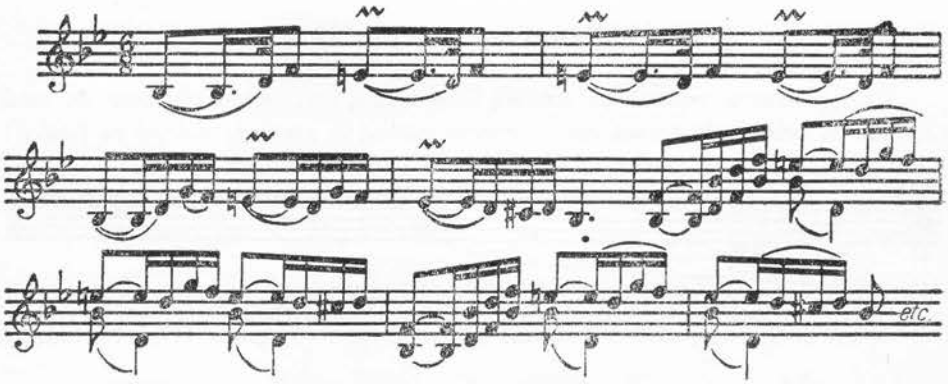
Exemple din literatura muzicală :

Th. Rogalski (1901—1954)
Trei dansuri romînești

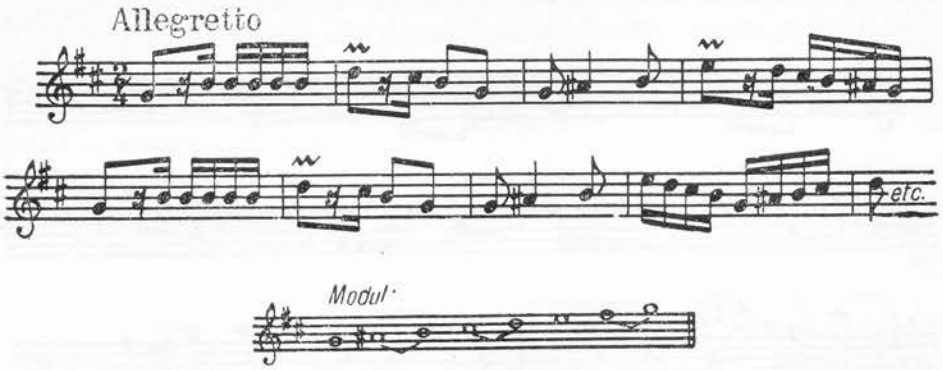




V. Filip
Suita romînească pentru vioară solo



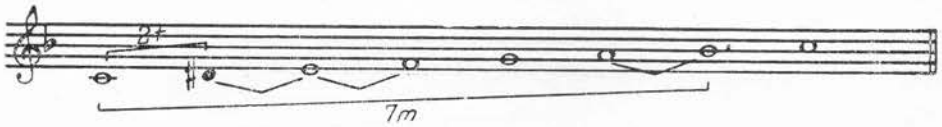
V. Iuşceanu
Melodie



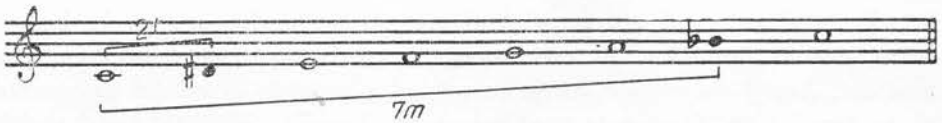
Notă: Primele două exemple sînt notate de autori cu armura tonală, pe parcurs apărînd şi caracteristicile modale, iar ultimul exemplu este notat cu armura modală.

§ 87. Mixolidianul cu treapta II urcată

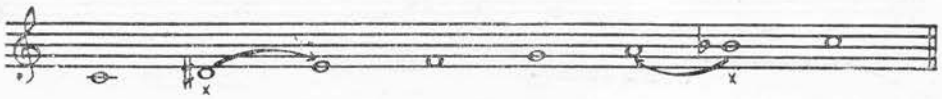
Prin alterarea suitoare a treptei II din modul mixolidian obţinem modificarea în sens expansiv a acestui mod, ce are ca principale caracteristici *septima mică* şi *secunda mărită pe tonică:*



Un astfel de mod mai poate fi analizat şi ca major cu treapta II urcată şi VII coborîtă:

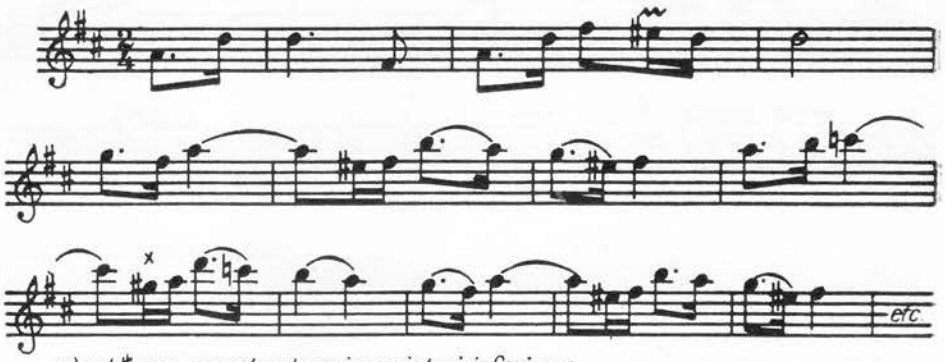


Faţă de mixolidian, acest mod se prezintă cu un element cromatic expansiv în primul tetracord, iar faţă de majorul natural, cu un element cromatic expansiv în primul tetracord şi cu un element cromatic depresiv în al doilea tetracord:



Exemple din literatura muzicală :

N. Buicliu
Uvertura festivă



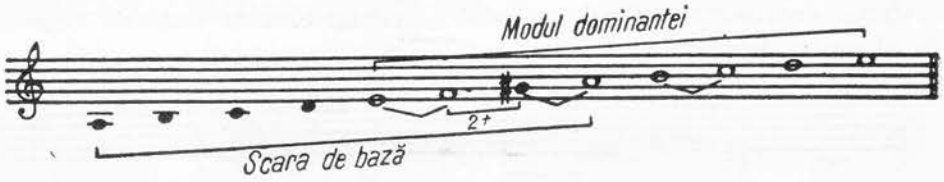
×) sol ♯ are caracterul unei apogiaturi inferioare.

Melodie armeană de dans
(după H. S. Kuşnarev)

§ 88. Modul dominantei

Un mod cu totul aparte se întîlneşte în melodiile care au la bază o scară minoră armonică, în care sunetele gravitează însă spre dominanta modului. Astfel de melodii încep cu unul din sunetele acordului dominantei şi se termină pe dominanta modului, care, aparent, serveşte drept tonică.

În acest fel ia naştere *modul dominantei*, care are ca scară de bază de obicei minorul armonic :



Caracteristicile modului dominantei :

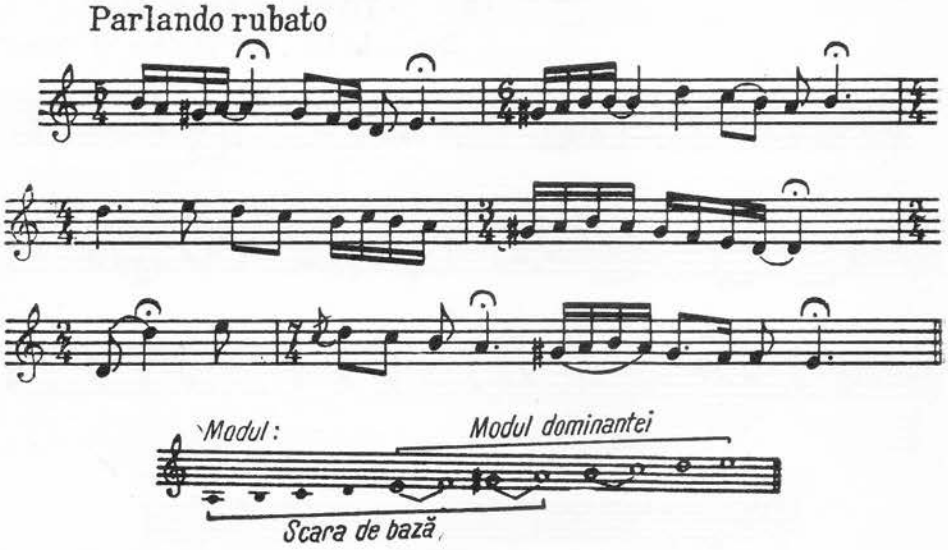
— fiind construit pe dominantă, modul devine implicit major, prin terța mare de pe sunetul care aparent îndeplinește funcția de tonică (pseudotonică) ;

— modul nu este independent, în melodie simțindu-se permanent tonica reală a minorului de bază.

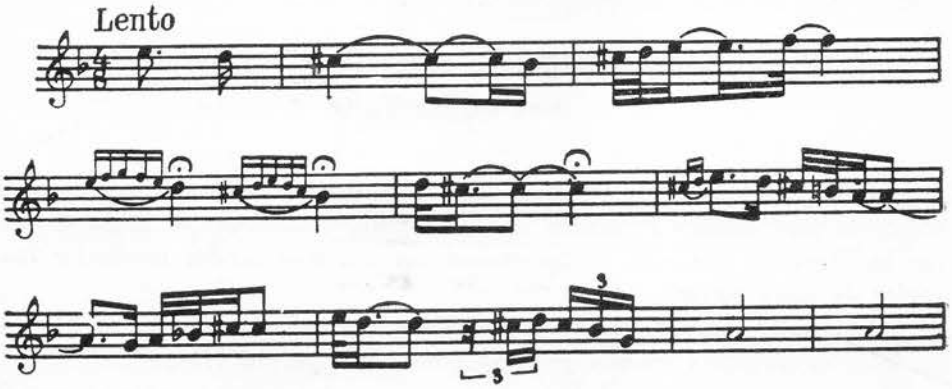
Modul dominantei se întîlnește mai frecvent în cîntecele populare sîrbești, albaneze, bulgărești și chiar în unele cîntece populare romînești.

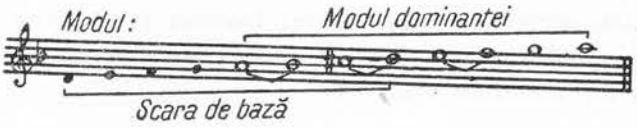
Exemple din literatura muzicală :

Cîntec popular sîrb
Din „Antologia de cîntece populare sîrbești"



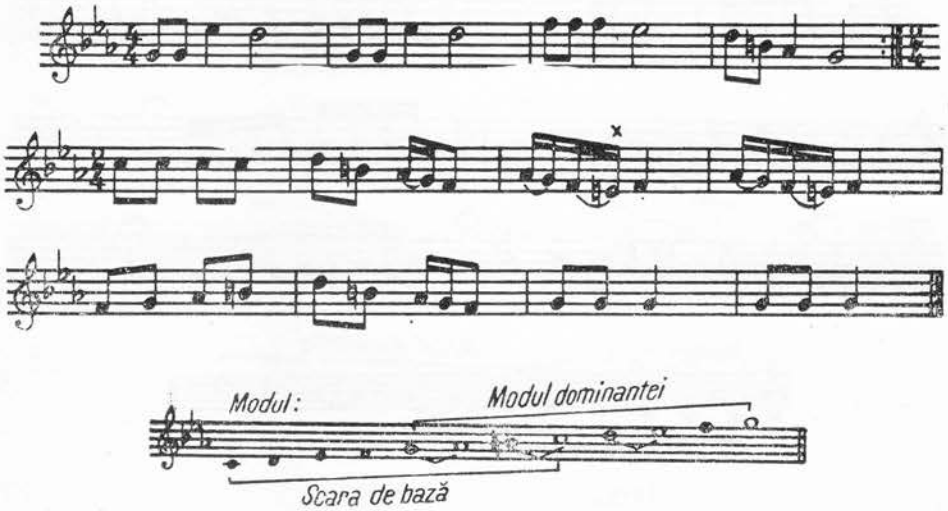
Melodie populară bulgară
Biblioteca Academiei din Sofia





Trandafir de pe răzor

Din colecţia „200 cîntece şi doine"



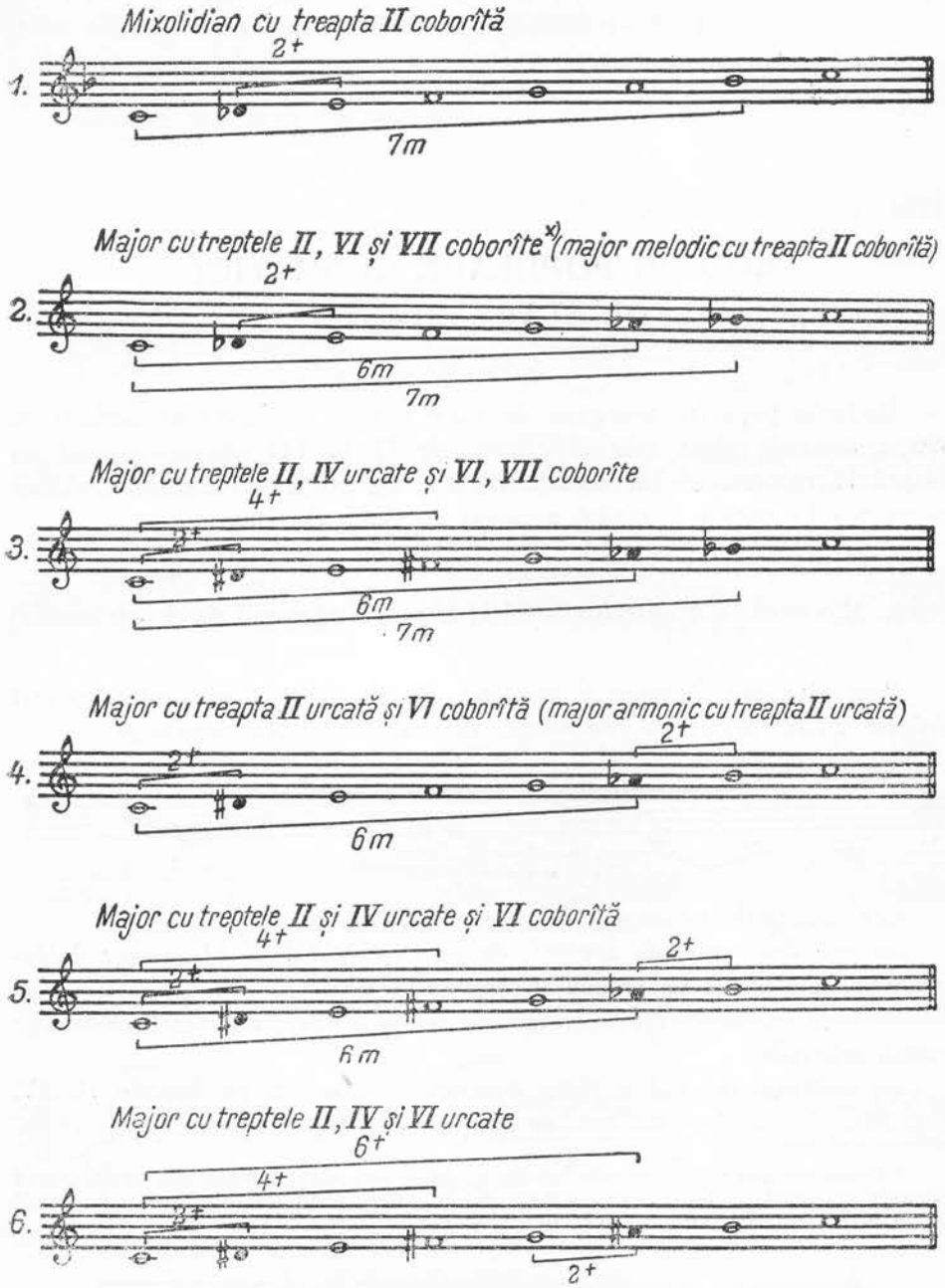
x) mi becar este o broderie inferioară a lui fa care nu afectează modul.

§ 89. Alte moduri populare cromatice de stare majoră, mai rar întîlnite

În afară de modurile populare cromatice prezentate pînă acum, mai pot exista şi alte moduri cromatice de stare majoră — care se întîlnesc mai rar în literatura muzicală — provenind tot din *modificarea modurilor diatonice de stare majoră.*

De regulă, modificările survenite privesc treptele II, IV, VI şi VII ale modului şi niciodată treapta principală modală (treapta III).

Se mai pot întîlni melodii bazate pe următoarele moduri cromatice de stare majoră :



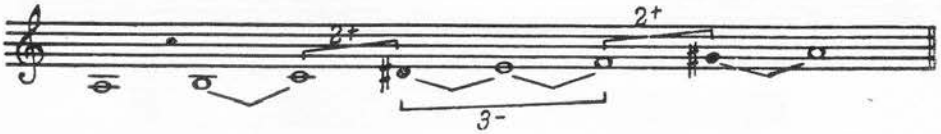
* Acest mod este identic ca sonoritate cu modul dominantei, de care se deosebește însă prin ortografie.

MODURI POPULARE CROMATICE DE STARE MINORĂ

Modurile populare cromatice de stare minoră mai frecvent întîlnite în creația muzicală sînt: minorul cu treptele IV și VII urcate, minorul cu treapta II coborîtă și VII urcată, minorul cu treapta IV urcată, dorianul cu treapta IV urcată și modul micșorat cu sexta doriană.

§ 90. Minorul cu treptele IV și VII urcate (minorul dublu-armonic)

Prin alterarea suitoare a treptelor IV și VII ale minorului natural obținem modul minor *dublu-armonic*, care are structura următoare:



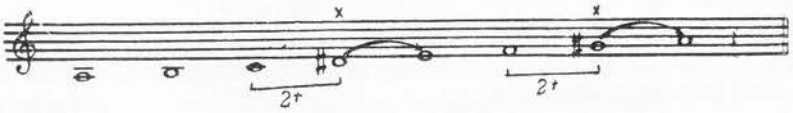
Caracteristicile principale ale acestui mod sînt:

— *cele două secunde mărite*[1], de pe treptele III și VI (minor dublu-armonic), care îi dau un pronunțat caracter exotic;

— *terța micșorată* de pe treapta IV (terța arabă), interval caracteristic muzicii orientale;

— *existența în mod a patru semitonuri diatonice*, pe treptele II, IV, V și VII, și a unui singur ton, pe treapta I.

[1] Deoarece are două secunde mărite și două sensibile, acestea din urmă creînd impresia existenței a două centre tonale, modul minor dublu-armonic mai este numit de folcloriști și minor *bi-cromatic* sau *bi-tonal*:

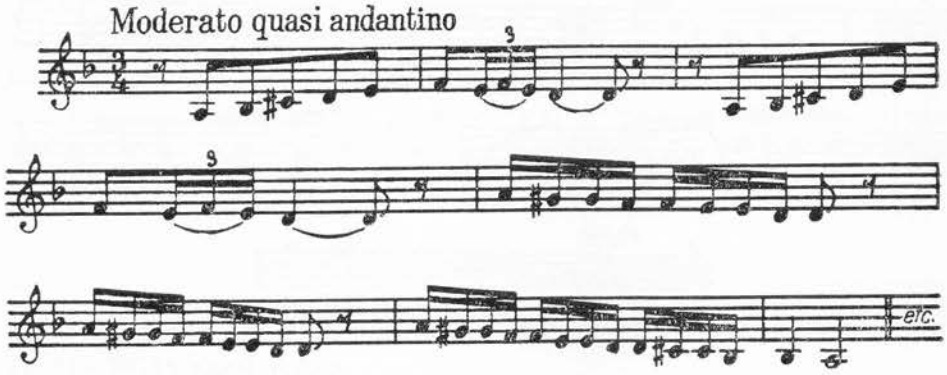


Ca şi majorul dublu-armonic, şi acest mod se mai numeşte *cromatic oriental*, întrucît îşi are originea în muzica popoarelor orientale din Asia Mică, Turcia, Persia, Arabia, Egipt şi Africa de Nord.

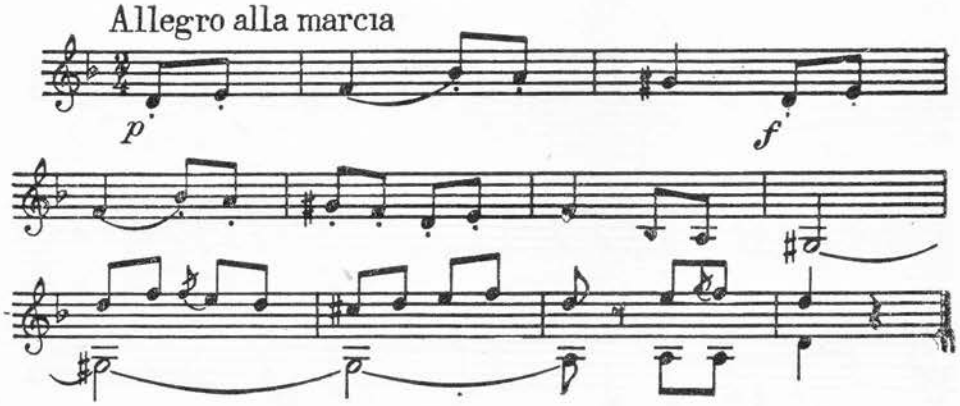
În Europa, el este cunoscut sub numele de *gamă ţigănească*.

Exemple din literatura muzicală :

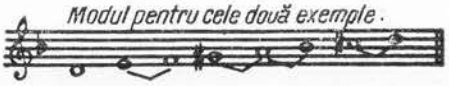
C. Saint-Saëns (1835—1921)
Dans ţigănesc



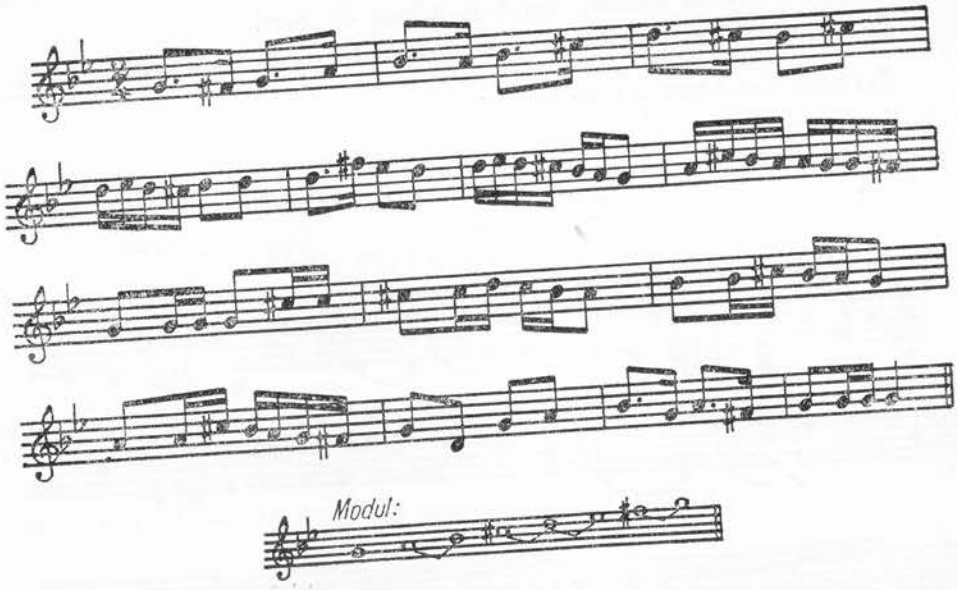
N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Fata de zăpadă"



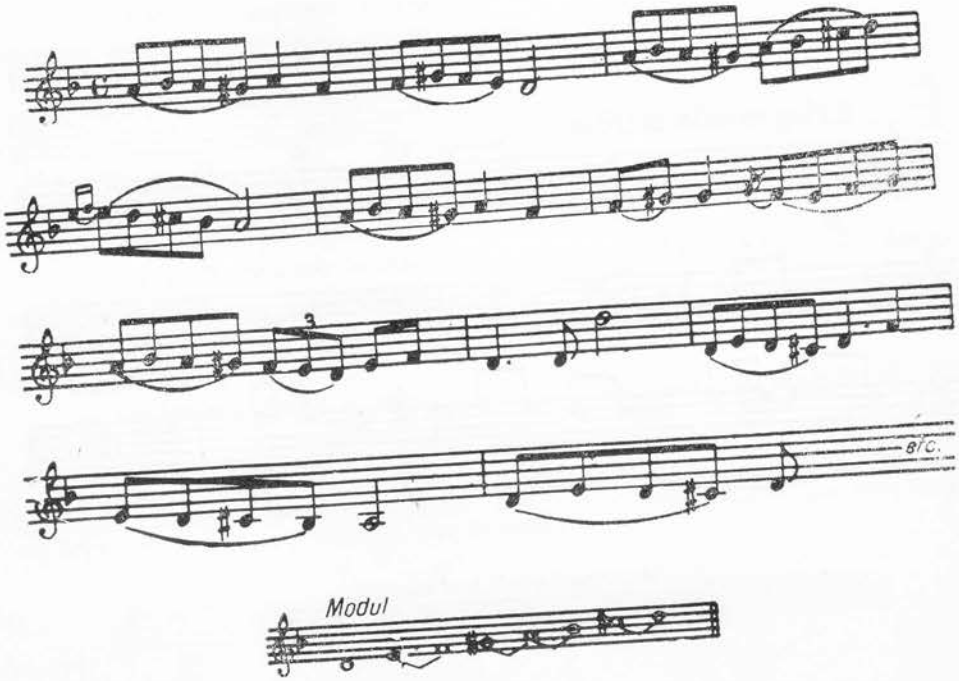
Modul pentru cele două exemple.



Mausous Aauad (Egipt)
„Gali-el quamil wel kas fi yaddo"
(după Gh. Ciobanu)

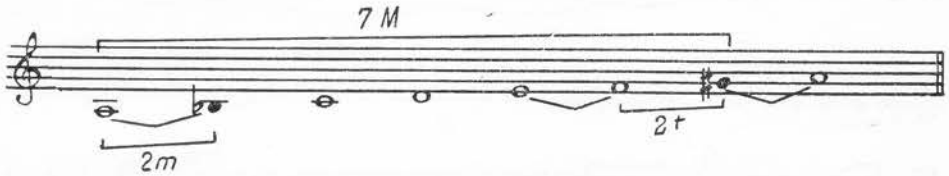


Anton Pann (1794—1854)
Scoală, puiculiță, scoală

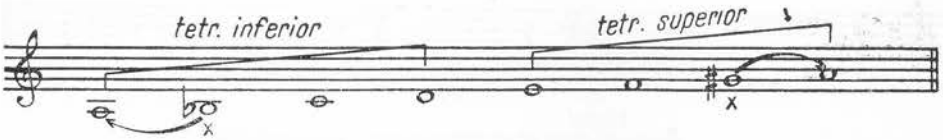


§ 91. Minorul cu treapta II coborîtă și VII urcată

Prin alterarea coborîtoare a treptei II și alterarea suitoare a treptei VII din minorul natural obținem un mod minor de structura următoare:

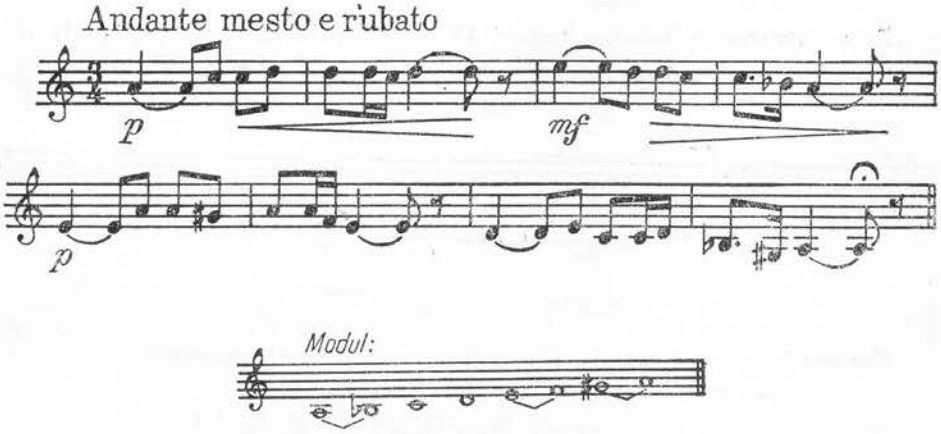


Caracteristicile principale ale acestui mod sînt: *secunda mică* și *septima mare pe tonică*, precum și *secunda mărită de pe treapta VI*. Față de minorul natural, acesta se prezintă cu un element depresiv în tetracordul inferior (treapta II coborîtă) și cu un element expansiv în tetracordul superior (treapta VII urcată):



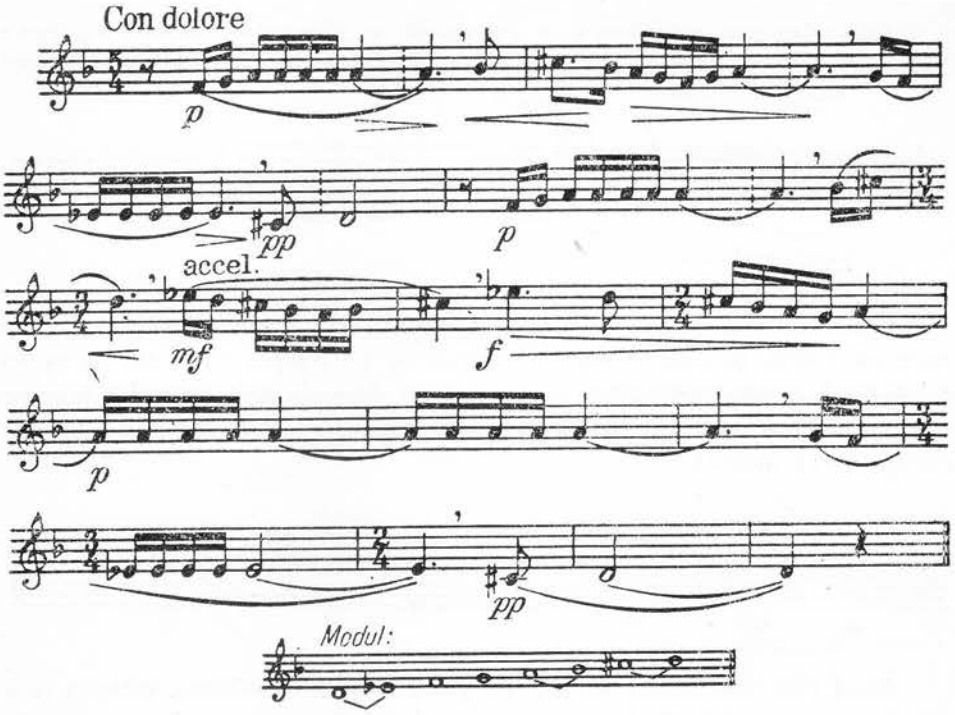
Acest mod mai poartă numele de *gamă minoră napolitană*, întrucît prin coborîrea treptei II se dă posibilitatea formării unui acord cunoscut în armonie sub numele de *sextă napolitană* [1]:

V. Grefiens
Melodie în stil popular



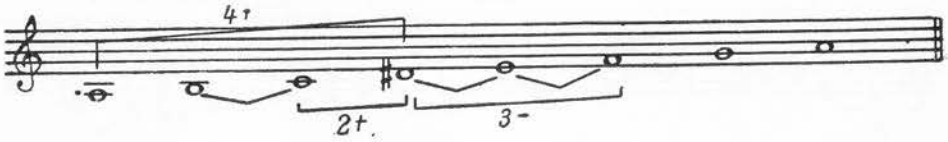
[1] În acordul treptei II (coborîte), cînd acesta se află în răsturnarea I, se formează o sextă mică între terța și fundamentala lui, denumită *sexta napolitană*.

V. Iuşceanu
Melodie orientală



§ 92. Minorul cu treapta IV urcată

Prin alterarea suitoare a treptei IV a minorului natural (eolianul) obţinem modul de structura următoare:

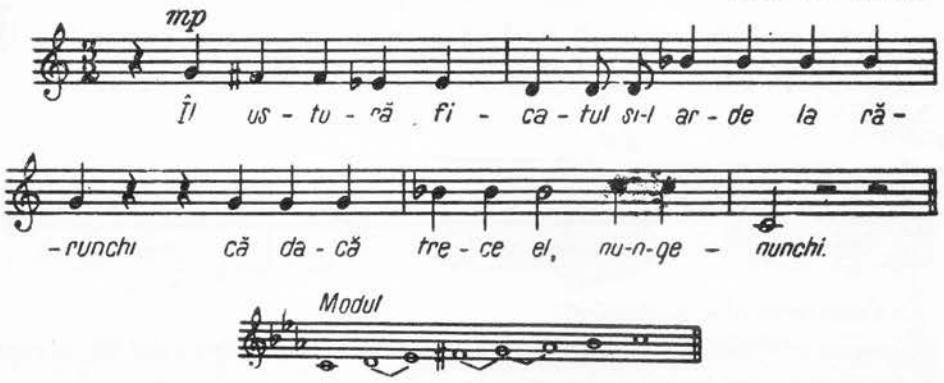


Caracteristicile principale ale modului de această structură sînt:
— *secunda mărită* pe treapta III,
— *semitonurile* între treptele II—III, IV—V şi V—VI,
— *terţa micşorată* pe treapta IV,
— *cvarta mărită* pe tonică.

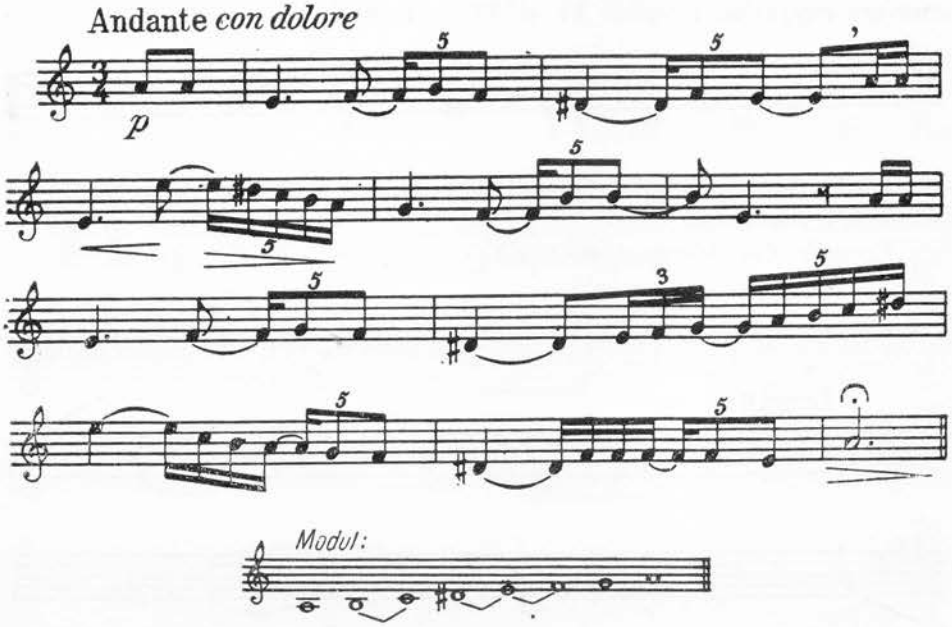
Dintre intervalele caracteristice ale acestui mod, o pregnanță deosebită îi dau: cvarta mărită de pe treapta I, secunda mărită de pe treapta III și terța micșorată (arabă) de pe treapta IV.

Acestea fac ca, la sobrietatea minorului natural — exprimată prin treptele modale (III, VI și VII) care se păstrează neatinse — să se adauge un colorit aparte, specific muzicii orientale, modul devenind în acest fel de o tristețe și mai pronunțată.

A. Mendelsohn
Oratoriul „1907"

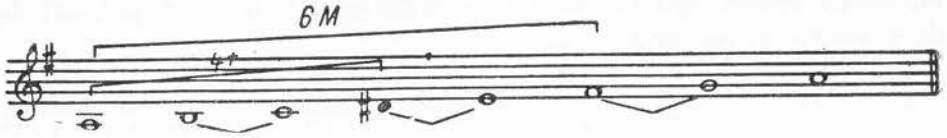


V. Iușceanu
Melodie

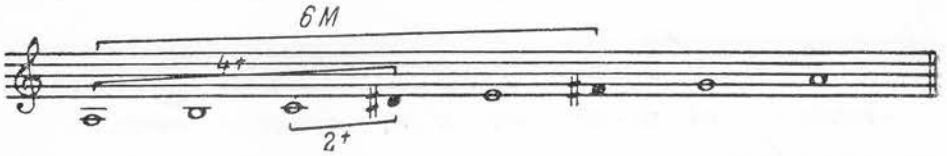


§ 93. Dorianul cu treapta IV urcată

Prin alterarea suitoare a treptei IV din minorul dorian se obține modul de structura următoare:



Acest mod mai poate fi analizat și ca minor natural cu treptele IV și VI urcate:

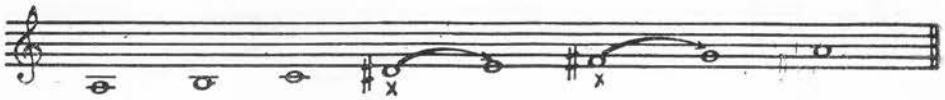


Caracteristicile modului:

— *cvarta mărită* pe tonică, element cromatic expansiv, care se adaugă la sexta mare pe tonică a dorianului;

— *secunda mărită* de pe treapta III.

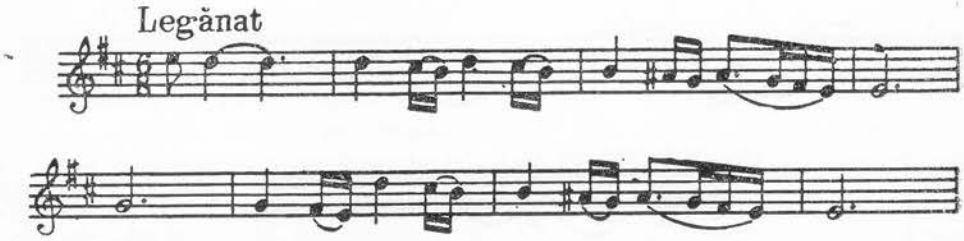
Față de minorul dorian care stă la baza lui, acest mod are un element expansiv în primul tetracord, iar față de minorul natural are două elemente expansive (treptele IV și VI urcate):

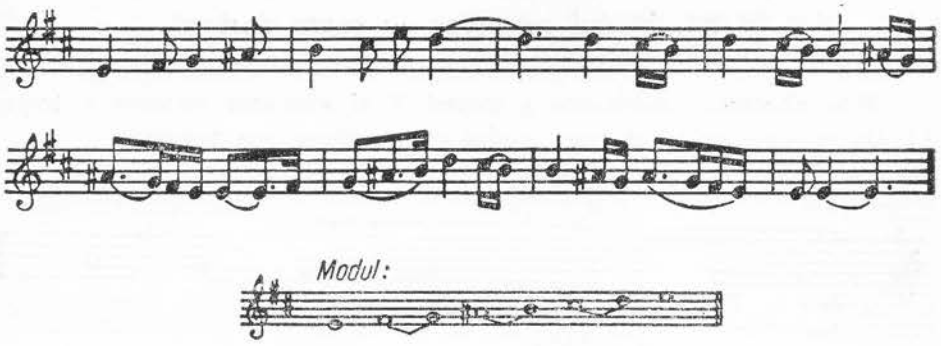


Modul dorian de această structură se întîlnește îndeosebi în muzica populară romînească.

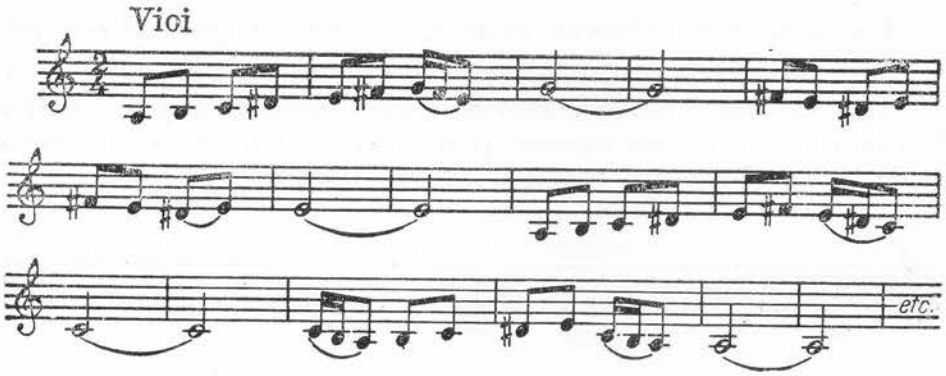
Exemple din literatura muzicală:

Săbărelul
Din colecția „Ia mai zi din frunză"

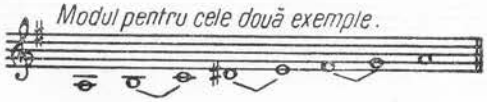




N. Lungu
Alunelul oltenesc

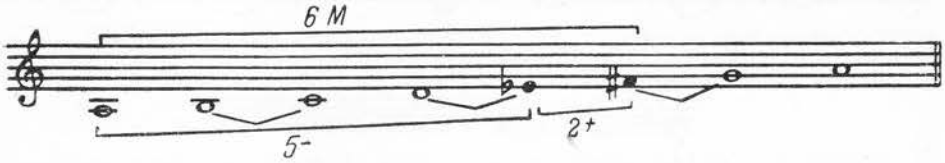


D. Bughici
Suită pentru vioară şi pian



§ 94. Modul micșorat cu sexta dorană

Prin alterarea coborîtoare a treptei V și alterarea suitoare a treptei VI din minorul eolian obținem modul de structura următoare:



Caracteristicile principale ale acestui mod sînt: *cvinta micșorată* și *sexta mare* pe tonică. Prin coborîrea treptei V se mai formează și o *secundă mărită* pe această treaptă.

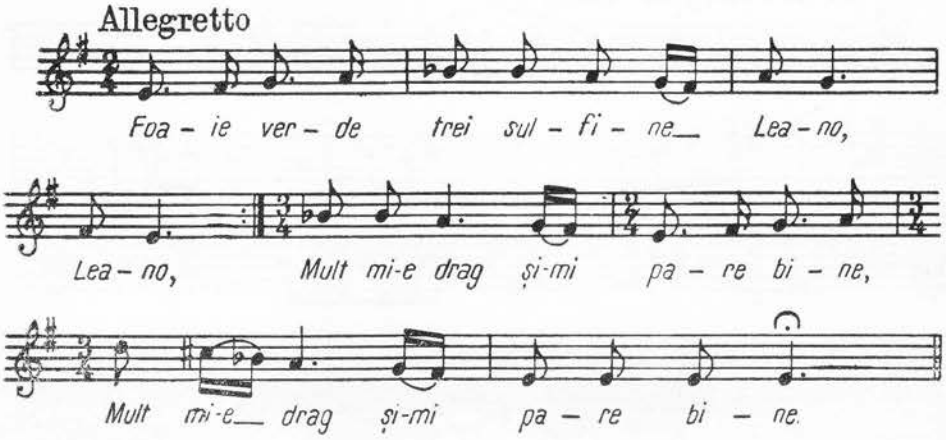
Din cauza cvintei micșorate de pe tonică, modul se numește *micșorat.*

El se întîlnește și în formă incompletă, de obicei ca scară pentacordică.

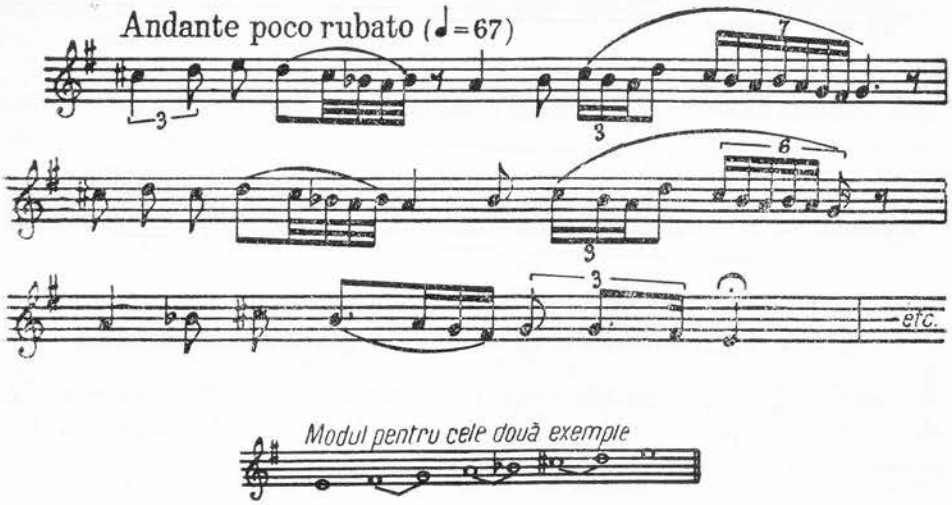
Față de minorul natural, acest mod are un element depresiv (treapta V coborîtă) și un element expansiv (treapta VI urcată), iar secunda mărită de pe treapta V îi dă un pronunțat caracter oriental.

Exemple din literatura muzicală:

Mult mi-e drag și-mi pare bine
Din colecția „200 cîntece și doine"



Cît este satu de larg
Din colecţia „200 cîntece şi doine"

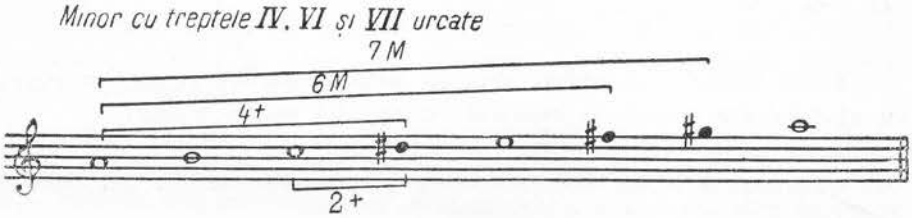


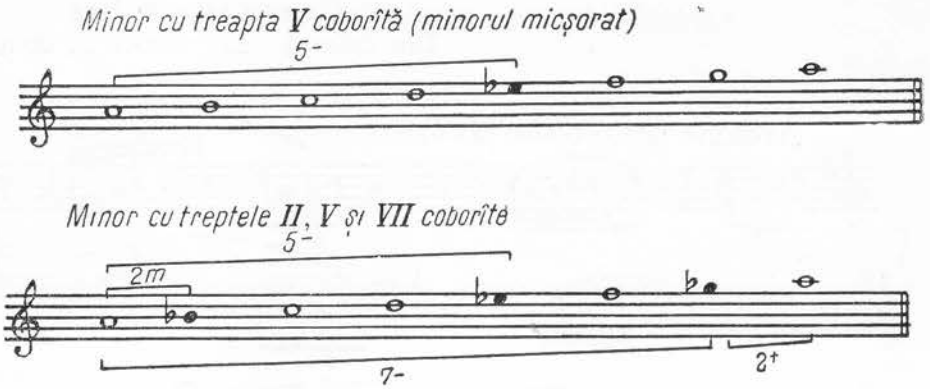
§ 95. Alte moduri populare cromatice de stare minoră mai rar întîlnite

Există şi alte moduri populare cromatice de stare minoră mai rar utilizate, care provin tot din modificarea modurilor diatonice de stare minoră.

Ca şi la modurile majore cromatice, modificarea acestora priveşte în special treptele II, IV, VI şi VII, şi niciodată treapta III. În unele cazuri, întîlnim moduri minore cromatice în care şi treapta V apare modificată coborîtor, cum am întîlnit la modul micşorat.

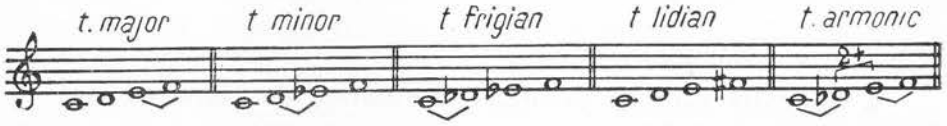
Se mai pot întîlni melodii bazate pe următoarele moduri cromatice de stare minoră :



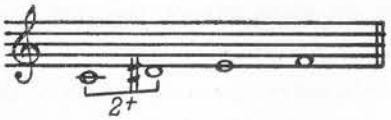


§ 96. Tetracordurile în modurile populare cromatice

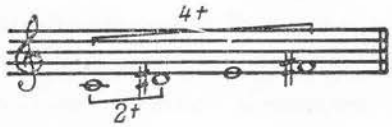
Analizînd toate modurile cromatice descrise mai înainte observăm că ele se bazează pe opt tetracorduri diferite. Dintre acestea, cinci au fost prezentate la capitolul sistemului tonal și al modurilor diatonice:



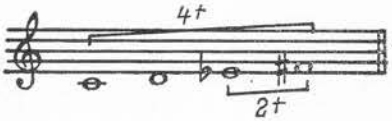
Celelalte tetracorduri se obțin prin modificarea unora dintre tetracordurile descrise mai sus:



= tetracordul major modificat, format din secundă mărită și 2 secunde mici.



= tetracordul lidian modificat, format din secundă mărită, secundă mică și secundă mare.



= tetracordul exotic*), format din secundă mare, secundă mică și secundă mărită

Toate aceste tetracorduri stau la baza modurilor cromatice populare, cu ajutorul lor putîndu-se construi oricare din aceste moduri.

---

* Tetracordul exotic este caracteristic muzicii populare din țări îndepărtate, în special celei orientale și a popoarelor de culoare.

§ 97. Construirea modurilor populare cromatice pe alte sunete

Ca şi modurile populare diatonice, modurile populare cromatice se pot construi pe oricare din cele 12 sunete ale sistemului sonor prin procedeul următor:

Pe un sunet dat formăm mai întîi modul natural ce îi stă la bază, cu armura respectivă (major, minor, lidian, dorian etc.); apoi alterăm treptele necesare obţinerii caracteristicilor specifice fiecărui mod cromatic.

De exemplu:

— să construim un major cu treapta IV urcată şi VII coborîtă pe sunetul *mi*:

— să construim un dorian cu treapta IV urcată (dorian modificat) pe sunetul *mi*:

După acelaşi procedeu putem construi orice mod cromatic pe oricare din sunetele scării muzicale.

Menţionăm că precizarea armurii modului diatonic de bază uşurează atît stabilirea modului cromatic folosit, cît şi posibilităţile lui de armonizare.

§ 98. Modulaţia în moduri

În majoritatea cazurilor, melodiile populare nu se menţin într-un singur mod, ci se prezintă deosebit de colorat, folosind variate formule şi inflexiuni modulatorii, cîteodată păstrînd acelaşi centru tonal, alteori însă schimbîndu-l.

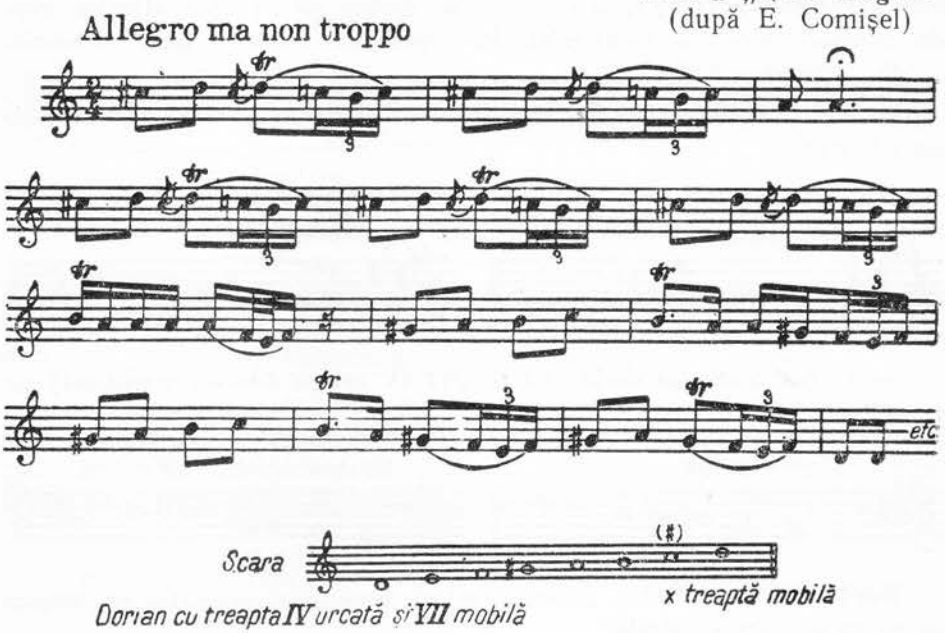
Mobile, pline de viaţă, modurile se împletesc unele cu altele, adesea şi cu majorul şi minorul clasic, într-un proces modulatoriu firesc, nesupus regulilor şi restricţiilor modulaţiei tonale.

Principiul general care stă la baza modulaţiei de acest fel constă în aceea că *se pot schimba cu uşurinţă şi fără pregătire caracteristicile unei formaţii modale prin caracteristicile altei formaţii modale.*

Cele mai obișnuite procedee ale modulației în moduri sînt :

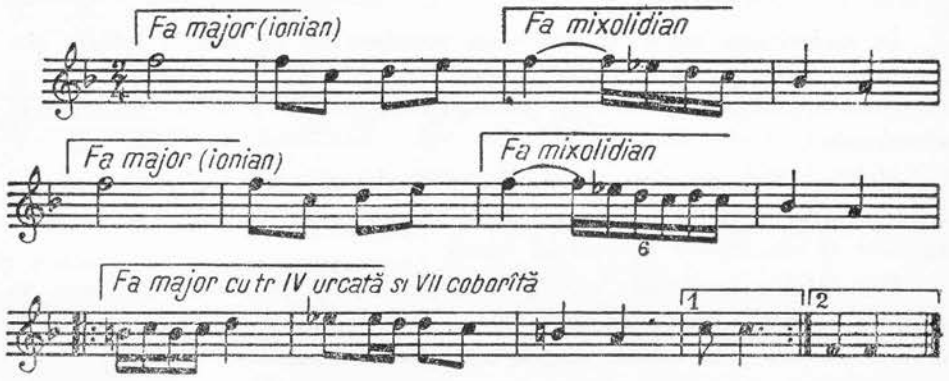
a. *Inflexiunea prin trepte mobile*, de la o variantă modală la alta. Scările modale, cu deosebire cele cromatice, se caracterizează printr-o mare mobilitate a treptelor lor :

Balada „Radu Anghel"
(după E. Comișel)



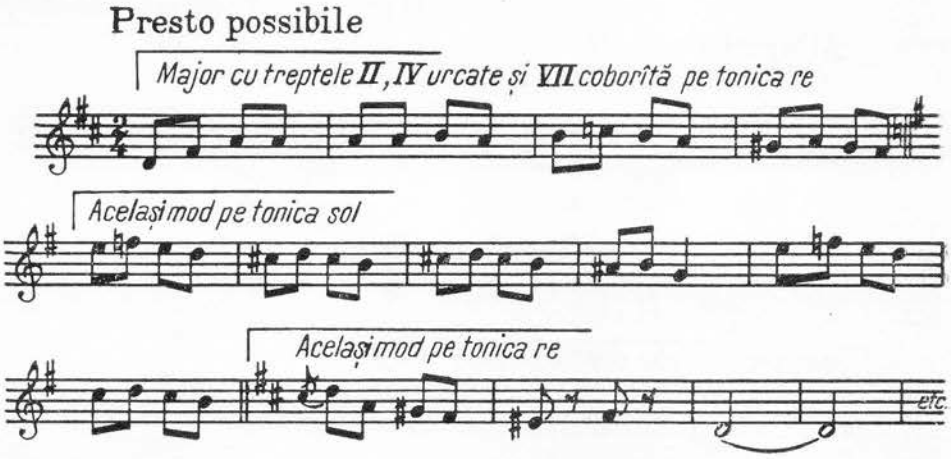
b. *Schimbarea structurii modului*, tonica păstrîndu-se aceeași :

Melodie populară
Din colecția lui Fira



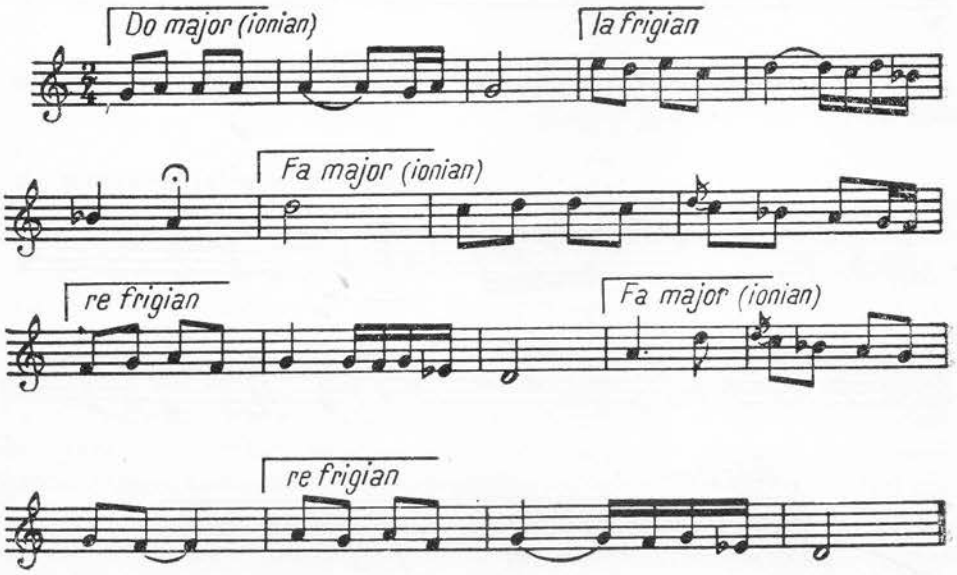
c. *Schimbarea tonicii,* structura modului rămînînd aceeași :

D. Cuclin
Pe hudița armenească



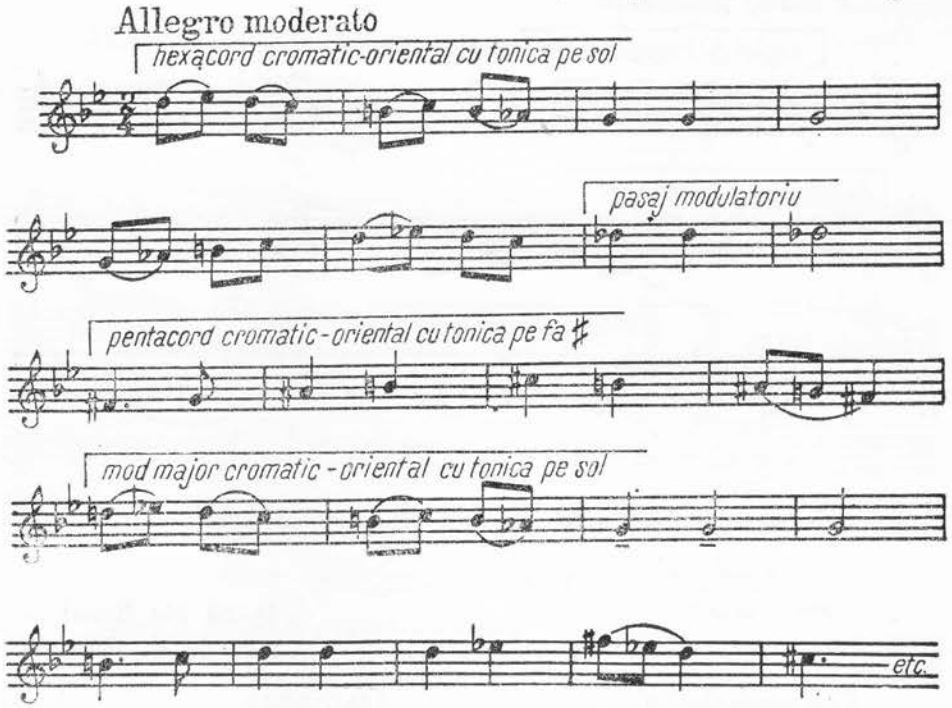
d. *Schimbarea atît a tonicii, cît și a structurii* modului :

Doină din Banat
Cules de V. Giuleanu



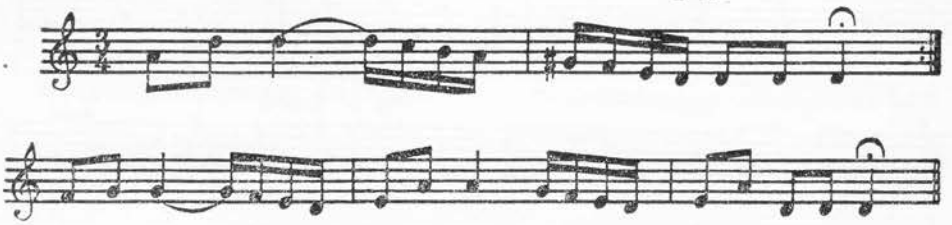
e. *Prin fragmente modale caracteristice* — tetracorduri, pentacorduri și hexacorduri — cu ajutorul cărora se trece fără nici o pregătire dintr-un mod popular în altul, procedeu utilizat îndeosebi în muzica cultă bazată pe cîntecul popular:

Gh. Dumitrescu
Opera „Ion Vodă cel Cumplit"



f. *Contaminarea unei scări sau mod* cu elemente caracteristice ale altui mod:

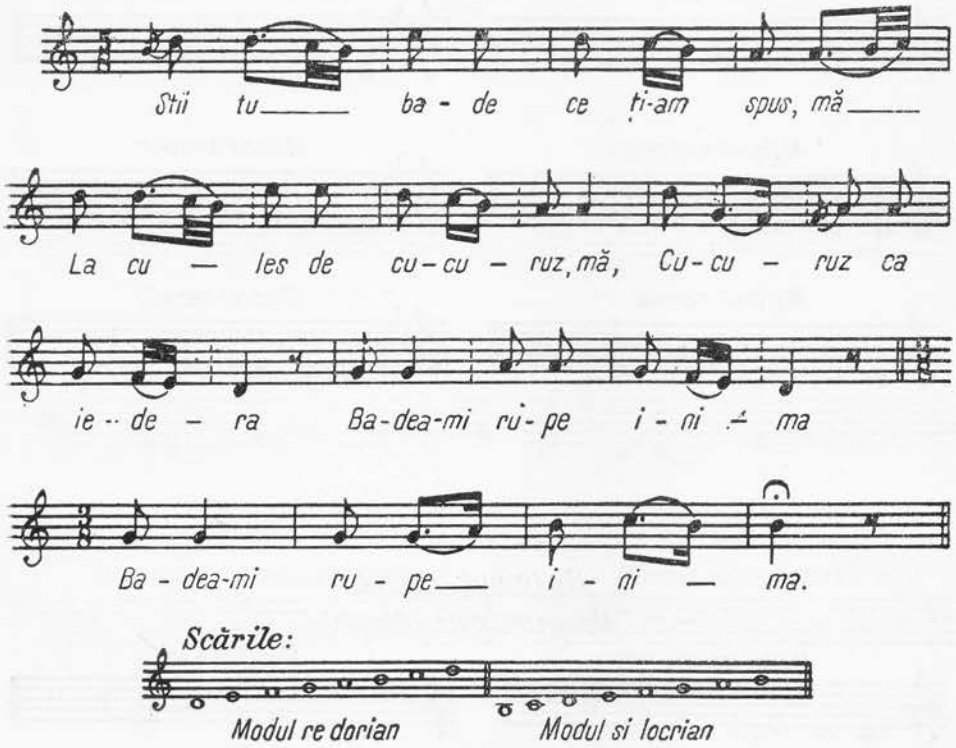
Melodie populară romînească



Scara doriană care stă la baza acestei melodii a primit un element aparținînd dorianului modificat (dorianul cu treapta IV urcată).

În exemplul următor se poate observa contaminarea modului dorian cu cel locrian, acesta din urmă apărînd în cadența finală (cadență locriană sau hipofrigiană).

Știi tu, bade, ce ți-am spus
Melodie populară



§ 99. Sinteză tono-modală a gamelor și modurilor heptatonice

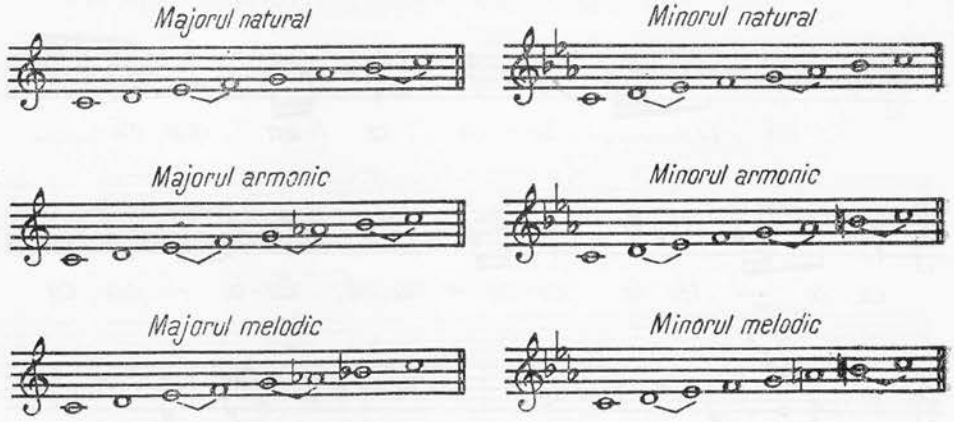
După ce au fost prezentate pe larg gamele și modurile cele mai folosite în muzica populară și cultă, pentru a ne da seama și mai bine de varietatea lor, vom expune mai jos, într-o *sinteză tono-modală,* toate aceste game și moduri heptatonice.

O asemenea sinteză tono-modală ne interesează nu numai din punct de vedere al prezentării teoretice, ci și din acela al posibilității de a reuni într-un sistem unitar majoritatea modurilor și gamelor heptatonice folosite în muzică, pentru a fi puse în acest fel la îndemîna creației care să le folosească din plin, pe baza varietății lor structurale și îndeosebi a celei expresive.

Tabloul general al gamelor şi modurilor heptatonice construite pe sunetul do

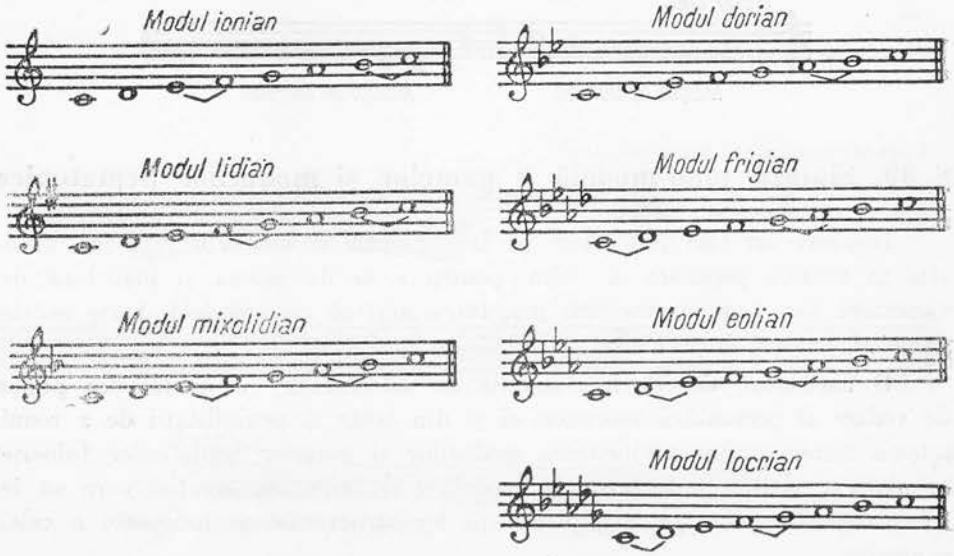
Game şi moduri de stare majoră *Game şi moduri de stare minoră*

Sistemul tonal



Sistemul modal

Moduri diatonice (naturale)



Moduri cromatice (modificate)

Majorul cu treptele IV urcată și VII coborîtă

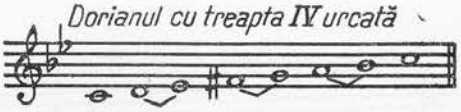
Minorul cu treptele IV și VII urcate

Majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborîtă

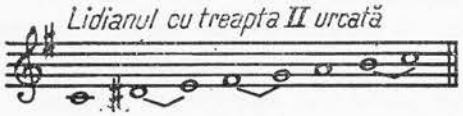
Minorul cu treptele II coborîtă și VII urcată

Majorul cu treptele II și VI coborîte

Dorianul cu treapta IV urcată



Lidianul cu treapta II urcată

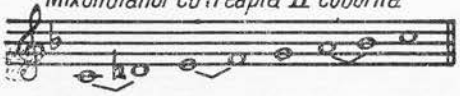


Modul micșorat cu sexta doriană

Mixolidianul cu treapta II urcată

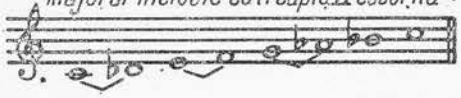
Minorul cu treapta IV urcată

Mixolidianul cu treapta II coborîtă



Minorul cu tr. IV, VI și VII urcate

Majorul melodic cu treapta II coborîtă*)



Minorul cu treapta V coborîtă (micșorat

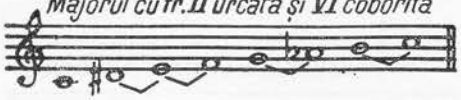
---

* Modul major melodic cu treapta II coborîtă este identic, ca sonoritate, cu modul dominantei, de care se deosebește numai prin ortografie.

Majorul cu tr. II și IV urcate și VI-VII coborîte

Minorul cu treptele II, V și VII coborîte

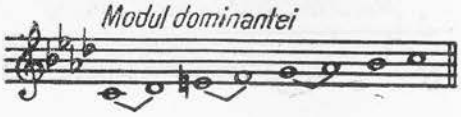
Majorul cu tr. II urcată și VI coborîtă



Majorul cu tr. II, IV urcate și VI coborîtă

Majorul cu treptele II, IV și VI urcate

Modul dominantei



CAPITOLUL XIII

SCĂRI ŞI MODURI CU MAI PUŢIN DE 7 TREPTE ÎN COMPONENŢA LOR

§ 100. Sisteme oligocordice (de 1, 2, 3 şi 4 sunete)

Istoriceşte, modurile complete de 7 sunete au fost precedate de scări cu mai puţine trepte, care sînt cunoscute în teorie sub numele de *moduri prepentatonice* (sisteme oligocordice), *pentacordice*, *hexacordice* şi *pentatonice*, ultimele fiind cele mai utilizate în literatura muzicală.

Sistemul sonor oligocordic cuprinde scări formate din 1, 2, 3 şi 4 sunete care se succed fie *treptat*, fie *prin salturi*, fiind premergătoare sistemelor pentatonice şi heptatonice [1].

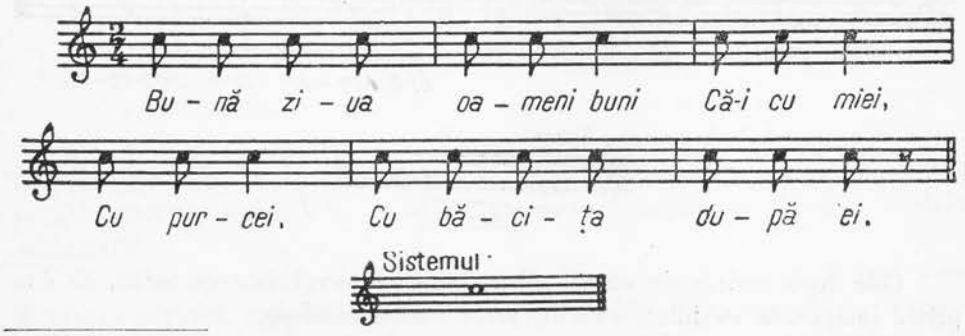
Scările oligocordice ale căror sunete se succed treptat formează — după numărul sunetelor componente — bicordiile, tricordiile şi tetracordiile.

Scările oligocordice ale căror sunete se succed atît treptat, cît şi prin salturi aparţin pentatoniei, avînd caracterul şi structura scărilor pentatonice.

Din punct de vedere al rolului lor în creaţie, istoria ne arată că scările oligocordice au fost utilizate în muzica popoarelor primitive, ele stînd la baza primelor manifestări artistice muzicale ale omului. Se mai întîlnesc şi astăzi, însă numai în folclorul pentru copii şi în unele datini populare.

1. **Oligocordie dintr-un singur sunet:**

Colindă
Arhiva de folclor

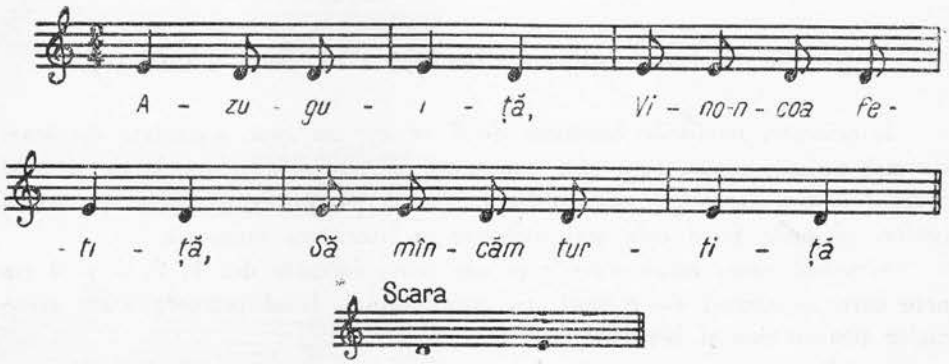


[1] În limba greacă *oligos* = puţin şi *chordi* = *coardă*, sunet (vezi nota de la pag. 3).

Asemenea oligocordii (de un sunet) se găsesc în unele genuri de cîntece care se situează la limita dintre vorbire și intonația muzicală, cum sînt — spre exemplu — cîntecele ce însoțesc jocurile copiilor.

2. Scară oligocordică formată din 2 sunete ce se succed treptat (scară **bicordică**):

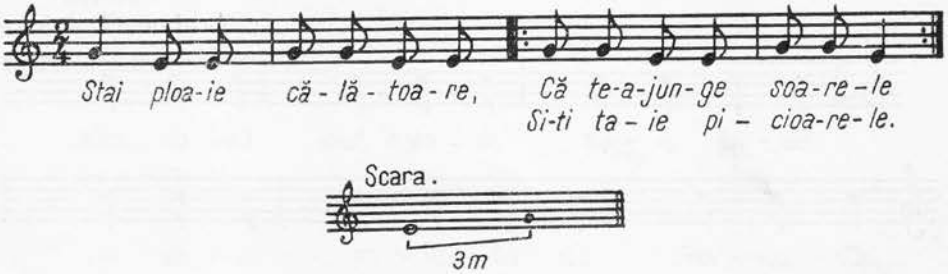
Cîntec de copii
Arhiva de folclor



Dintre cele două sunete, funcțiunea cea mai importantă o are sunetul *re* cu care se termină melodia, îndeplinind rolul de *notă finalis* [1].

3. **Scară oligocordică formată din 2 sunete dispuse prin salt** (cu caracter **pentatonal**):

Stai, ploaie călătoare
Arhiva de folclor



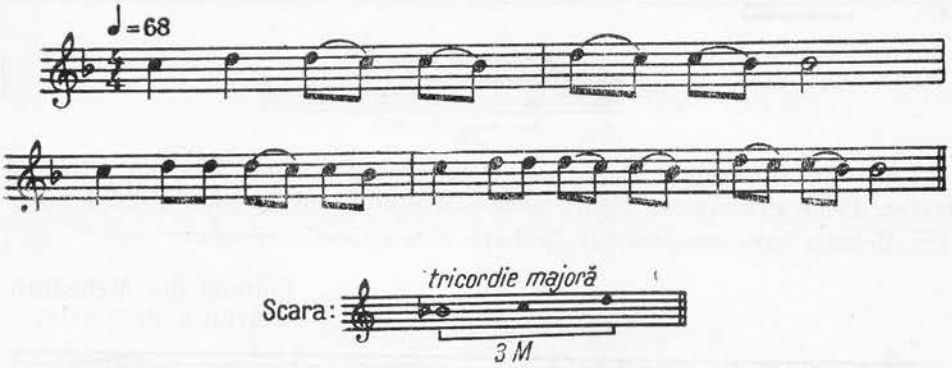
Cele două sunete ale scării, aflîndu-se la interval de terță mică, ne dau prima imagine a modului, care în acest caz este minor.

---

[1] *Nota finalis* din exemplele ce vor urma va fi însemnată printr-o notă întreagă.

4. **Scară oligocordică formată din 3 sunete ce se succed treptat** (scară **tricordică**) :

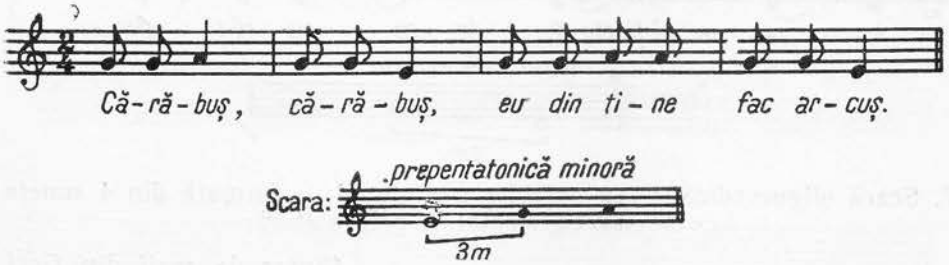
Joc armean
(după H. S. Kuşnarev)



În tricordie, modul începe să devină mai pregnant, în cazul de față fiind vorba de o tricordie majoră.

5. **Scară oligocordică formată din 3 sunete ce se succed treptat şi prin salt** (cu caracter **pentatonal**) :

Cîtec de copii
Arhiva de folclor



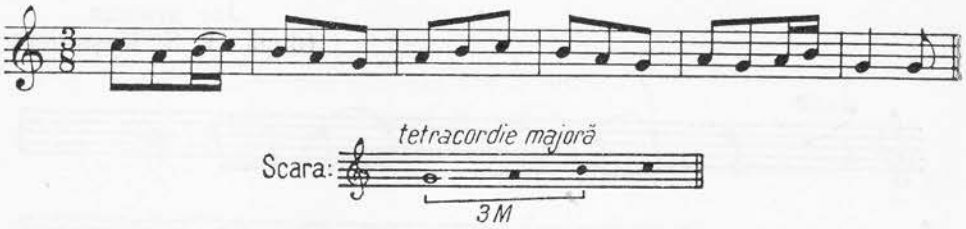
Avînd la bază o terță mică, scara este prepentatonică de stare minoră.

Începînd de la trei sunete, oligocordiile se prezintă cu o fizionomie modală precisă, întrucît în structura lor apare treapta III (treapta modală principală).

Totodată şi tonalitatea (în sensul ei larg) se conturează şi mai bine datorită apariției mai multor elemente funcționale în sistem şi a creşterii rolului tonicii ca centru de gravitație.

6. **Scară oligocordică formată din 4 sunete ce se succed treptat** (scară **tetracordică**) :

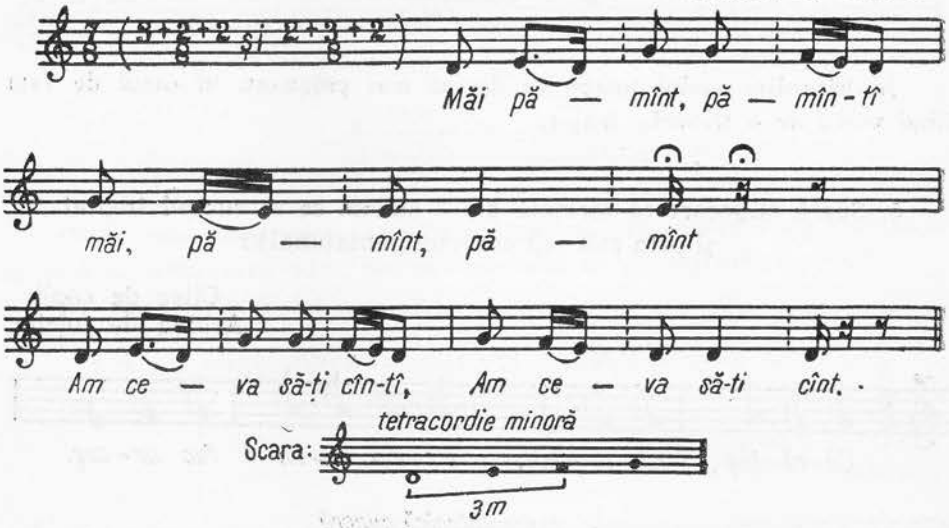
Colindă din Hunedoara
Arhiva de folclor



În înțelesul teoretic de astăzi, scara acestei melodii este un tetracord major, fiind alcătuită în limita unei cvarte și avînd la bază o terță mare

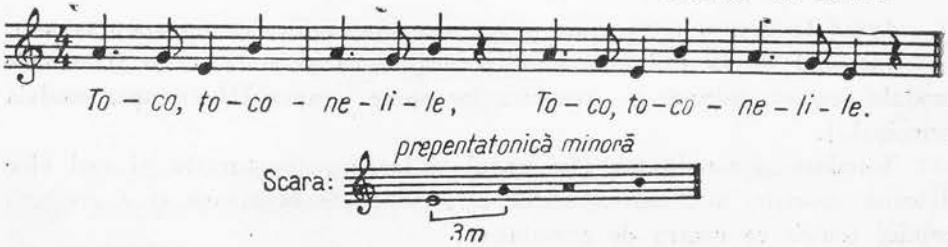
Melodia care urmează are la bază o tetracordie minoră :

Colindă din Mehedinți
Arhiva de folclor



7. **Scară oligocordică — cu caracter pentatonal — formată din 4 sunete ce se succed treptat și prin salturi :**

Cîntec de copii din Gorj
Arhiva de folclor

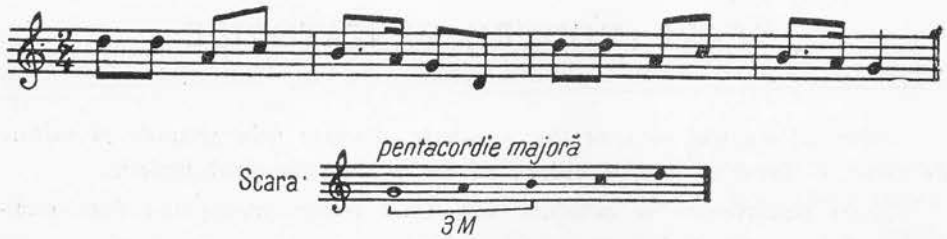


§ 101. Scări pentacordice și hexacordice

Într-un stadiu mai evoluat, sistemele oligocordice s-au completat și cu alte sunete, formînd scara *pentacordică* și *hexacordică*.

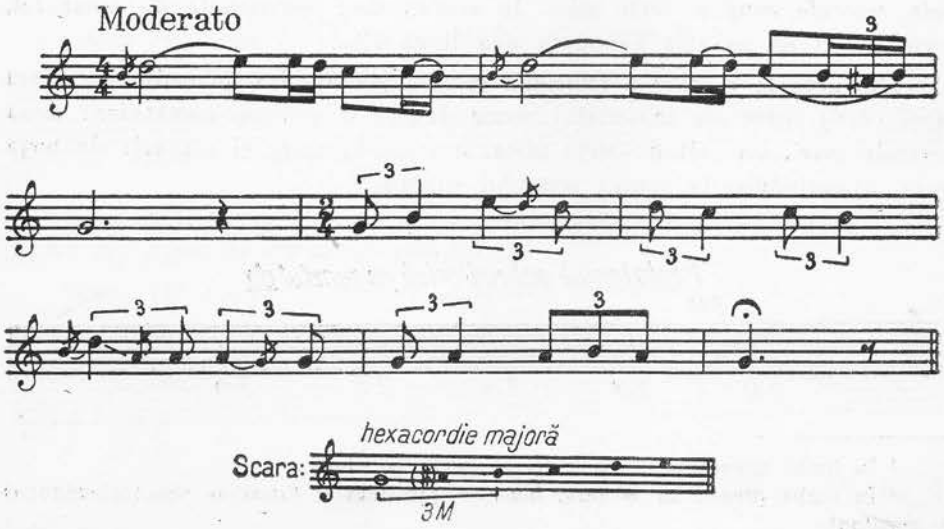
Scara pentacordică (pentacordul) este formată din 5 sunete ce se succed treptat :

Colindă
Din culegerea lui B. Bartók



Scara hexacordică (hexacordul) este formată din 6 sunete ce se succed treptat. Din punct de vedere istoric, ea este ultimul stadiu înaintea sistemului complet de 7 sunete.

Foaie verde mușețel
Cîntec popular din Muscel



SCĂRI (MODURI) PENTATONICE

Sistemul muzical alcătuit din 5 sunete, dispuse prin secunde și salturi de terțe — între o notă și octava ei — se numește pentatonic [1].

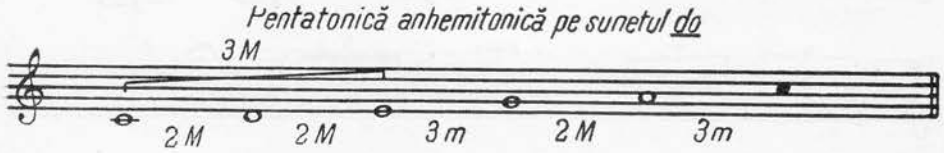
Scara pentatonică se prezintă sub două forme principale: fără semitonuri și cu semitonuri.

Scara pentatonică din care lipsesc semitonurile poartă numele de *pentatonică anhemitonică*, iar scara pentatonică ce are semitonuri poartă numele de *pentatonică hemitonică* [2].

§ 102. Pentatonica anhemitonică

Sistemul pentatonic anhemitonic este format din 5 sunete ce se succed prin secunde mari și terțe mici. În succesiunea pentatonală de acest fel, terțele mici nu se află niciodată una lîngă alta.

Din această așezare a sunetelor rezultă pentatonica anhemitonică (fără semitonuri), care are materialul sonor dispus în ordinea următoare: două secunde mari, un salt de terță mică, o secundă mare și alt salt de terță mică, ajungîndu-se la octava primului sunet:

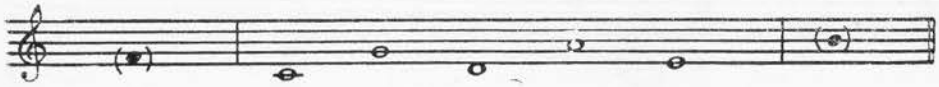


[1] În limba greacă *pente* = cinci și *tonos* = sunet.

[2] În limba greacă *an* = fără, *hemi* = jumătate și *tonos* = sunet (*hemitonos* = semiton).

Comparînd-o cu *gama majoră naturală* completă de 7 sunete, a cărei premergătoare este, se constată că anhemitonica se deosebeşte de aceasta prin lipsa treptelor IV şi VII, care aduc relaţii semitonale în sistem :

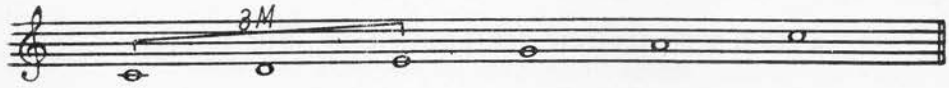
Sunetele componente ale scării pentatonice anhemitonice pot fi aşezate din cvintă perfectă în cvintă perfectă, adică în ordinea reală, ceea ce înseamnă că ea este o scară naturală :



Datorită lipsei semitonurilor şi implicit a sensibilelor, oricare dintre cele 5 sunete componente ale scării pentatonice poate fi luat drept tonică pentru formarea unei noi stări pentatonale, utilizîndu-se acelaşi material sonor.

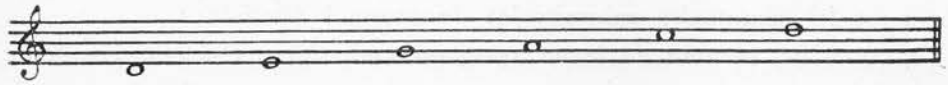
Se obţin în acest fel 5 stări pentatonale :

Starea I (iniţială) începe cu primul sunet al sistemului :



Avînd terţă mare la bază, această pentatonică poate fi considerată de *mod major.*

Starea II începe cu sunetul al doilea al sistemului :

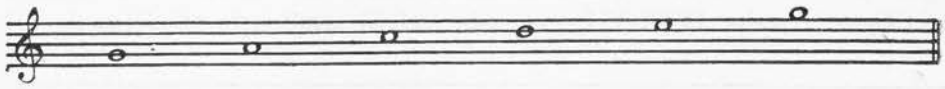


Neavînd terţă la bază, această pentatonică este considerată ca fiind *neutră* din punct de vedere al modului.

Starea III începe cu sunetul al treilea al sistemului :

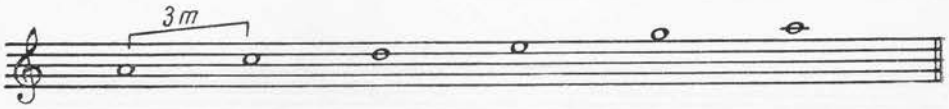
Avînd terţă mică la bază, această pentatonică poate fi considerată de *mod minor.*

Starea IV începe cu sunetul al patrulea al sistemului:



Neavînd terță la bază, această pentatonică este considerată, de asemenea, ca fiind *neutră* din punct de vedere al modului.

Starea V începe cu sunetul al cincilea al sistemului:



Avînd terță mică la bază, această pentatonică este considerată ca fiind de *mod minor.*

Toate cele cinci stări ale pentatonicii, fiind alcătuite din același material sonor, sînt considerate între ele ca *scări pentatonice paralele sau relative.*

§ 103. Construirea pentatonicii pe alte sunete

Pentatonica anhemitonică poate fi construită pe oricare alt sunet al scării muzicale prin două procedee:

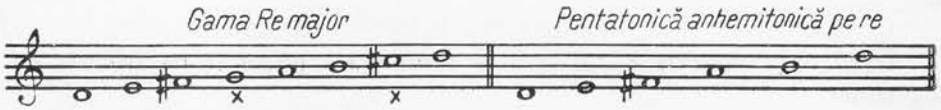
— *fie luînd ca bază gama majoră completă de 7 sunete, din care se omit treptele IV și VII,* care provoacă relații semitonale în sistem, obținînd în acest fel pentatonica anhemitonică de starea I (inițială);

— *fie că, pornind de la un sunet oarecare, așezăm cele trei secunde mari și cele două terțe mici într-o asemenea ordine, încît salturile de terțe să nu fie niciodată alăturate.* Prin acest al doilea procedeu obținem una din cele 5 stări ale pentatonicii anhemitonice.

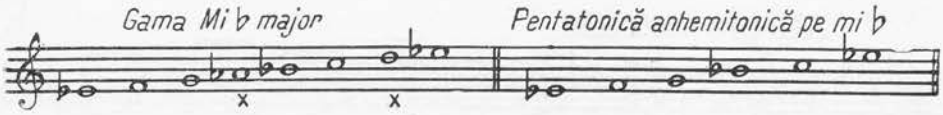
De exemplu:

a. *După primul procedeu:*

Să construim o pentatonică anhemitonică pe sunetul *re:*

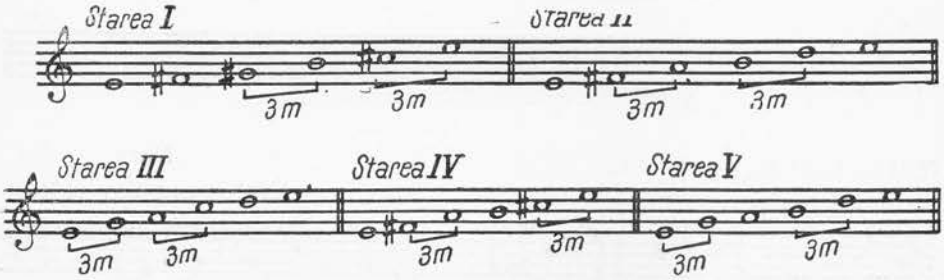


Altă pentatonică anhemitonică pe sunetul *mi bemol:*



b. *După al doilea procedeu:*

Să construim o pentatonică anhemitonică în toate stările pe sunetul *mi:*



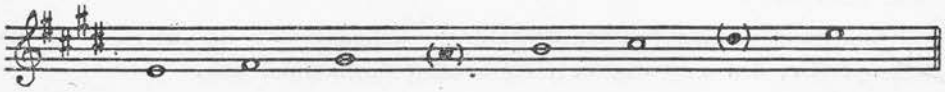
Dacă prin primul procedeu obținem numai pentatonica anhemitonică de starea I (inițială), de la care apoi se pot forma celelalte patru stări ale pentatonicii alcătuite din același material sonor — adică pentatonicele relative — prin al doilea procedeu obținem pentatonicele formate pe aceeași tonică — adică pentatonicele omonime — care sînt alcătuite din material sonor diferit.

§ 104. Armura scărilor pentatonice

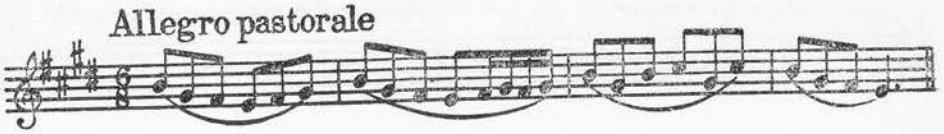
Notarea armurii scărilor pentatonale se face — în genere — după principiile tonale, avînd în vedere deci sistemele complete de 7 sunete.

Dacă — spre exemplu — dorim să construim o pentatonică anhemitonică pe nota *mi*, armura sa va fi aceea a tonalității *Mi* major (4 diezi), sau dacă dorim să construim aceeași pentatonică pe *mi bemol*, vom pune la cheie armura tonalității *Mi bemol* major (3 bemoli):

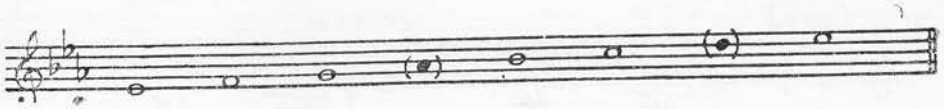
Pentatonică anhemitonică pe *mi* (armura tonalității *Mi* major);



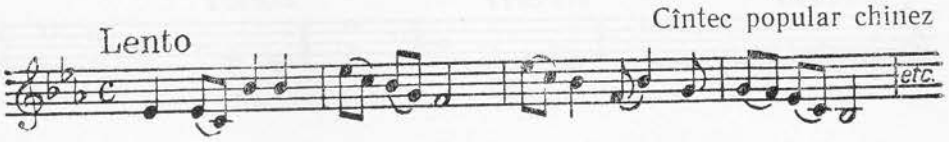
Ed. Grieg (1843—1907)
Peer Gynt



Pentatonică anhemitonică pe *mi bemol* (armura tonalității *Mi bemol* major) :



Nora
Cîntec popular chinez



★

Pentatonica anhemitonică este o scară foarte veche, fiind cea mai frecventă dintre sistemele de cinci sunete.

Se întîlnește în muzica multor popoare, îndeosebi la chinezi, unguri, scoțieni, bașkiri, tătari, negrii din America etc. Istoricii afirmă că pentatonica este sistemul muzical cel mai răspîndit din întreaga lume. Ea se găsește de asemenea și în muzica populară romînească, avînd circulație în toată țara.

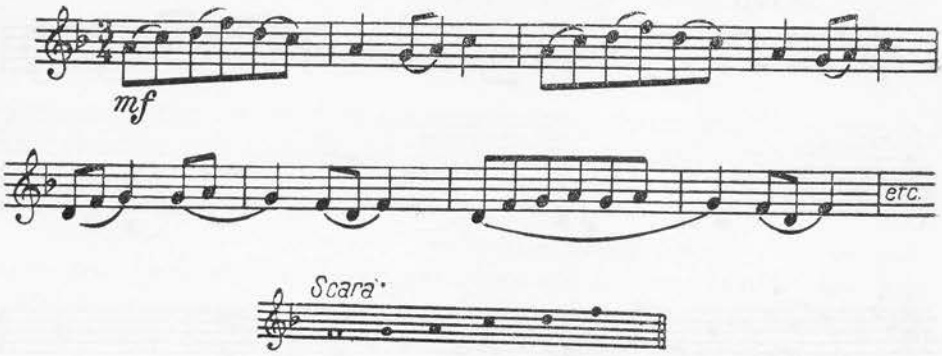
În prezent, pentatonica anhemitonică face parte componentă atît din creația populară, cît și din cea cultă.

Lipsindu-i cele 2 cvinte extreme (treptele IV și VII din scara completă), care reprezintă în sistemul modern elementele de tensiune și duritate (semitonurile și tritonul), muzica bazată pe această scară are un caracter liniștit, melancolic, plin de poezie, exprimînd stări de seninătate, lirism, suavitate etc.

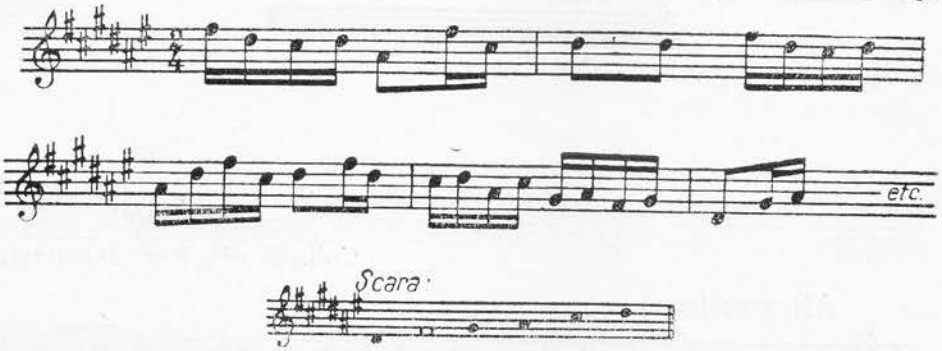
Conținînd sunete puține, pentatonica anhemitonică dă melodiei un colorit specific, din care deducem cu ușurință arhaismul său.

Exemple din literatura muzicală :

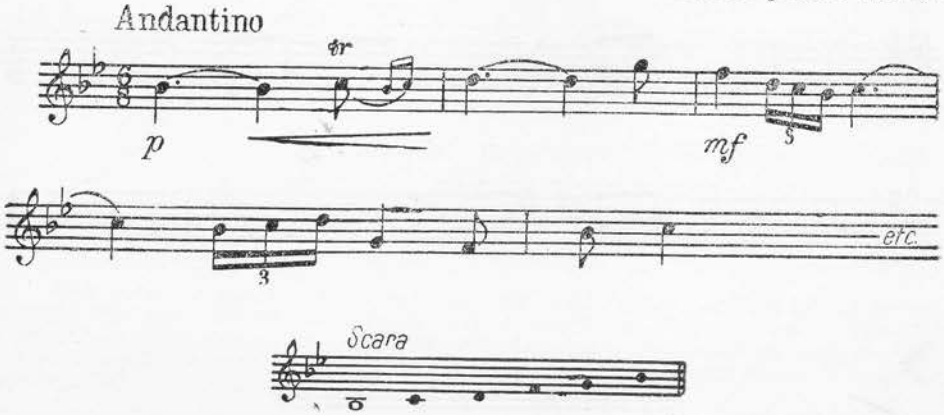
R. M. Glier (1875—1956)
Baletul „Macul roşu"



M. Ravel (1875—1937)
Cinci piese pentru copii

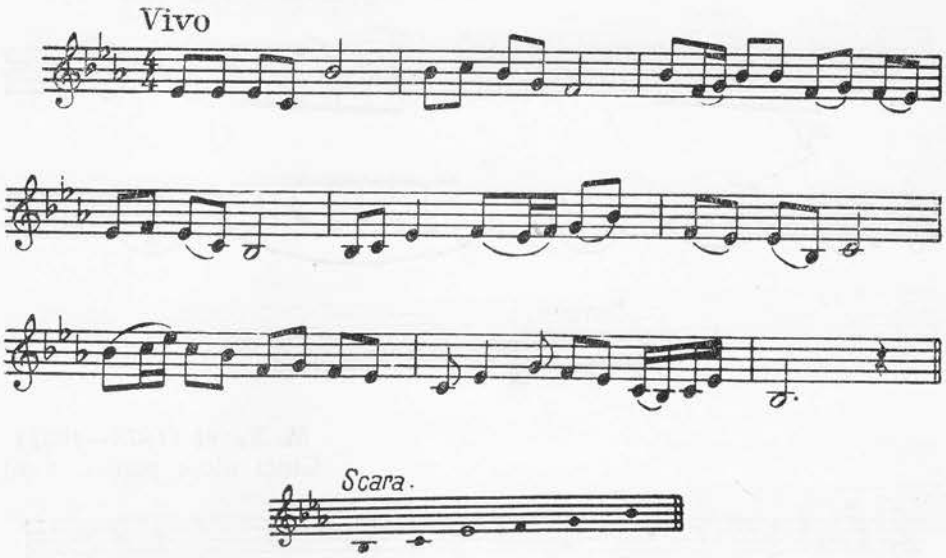


M. Negrea
Cvartetul pentru coarde



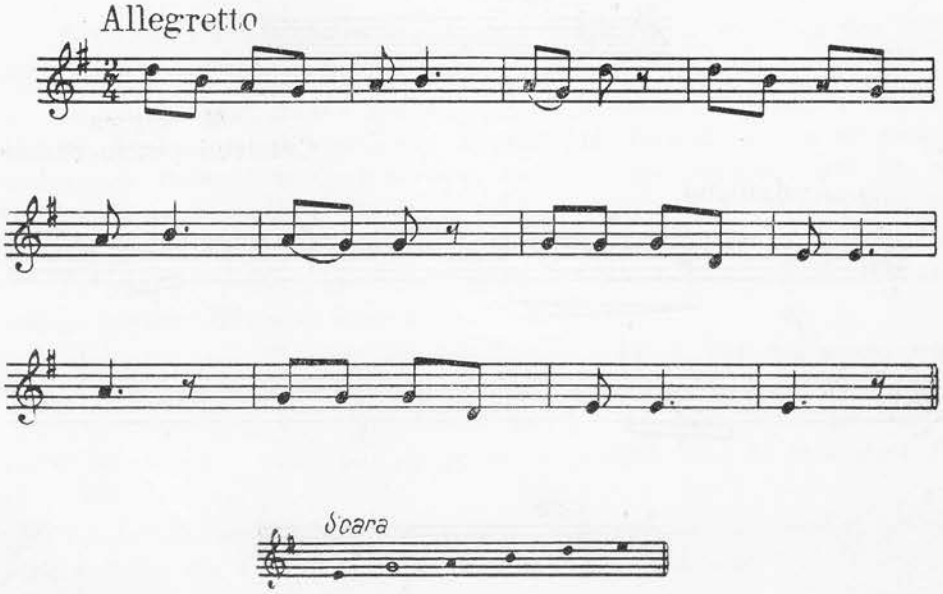
Zece pahare de vin

Cîntec popular chinez



Pluguşorul

Colindă din Reg. Bucureşti

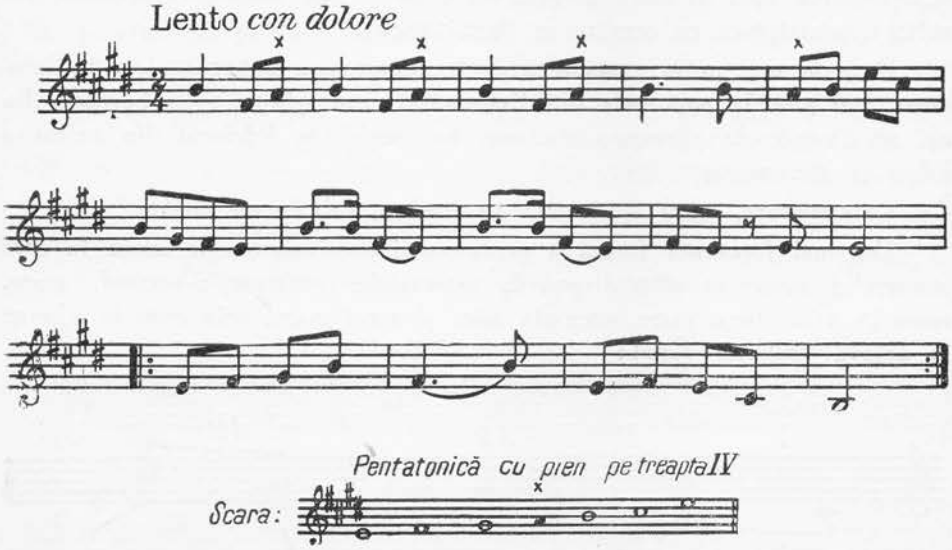


§ 105. Forma îmbogățită a pentatoniciî

Cu timpul, pentatonica se îmbogățește prin introducerea — în spațiul terțelor mici — a sunetelor ce formează cvintele extreme ale sistemului, devenind pentatonică completată cu pieni [1] :

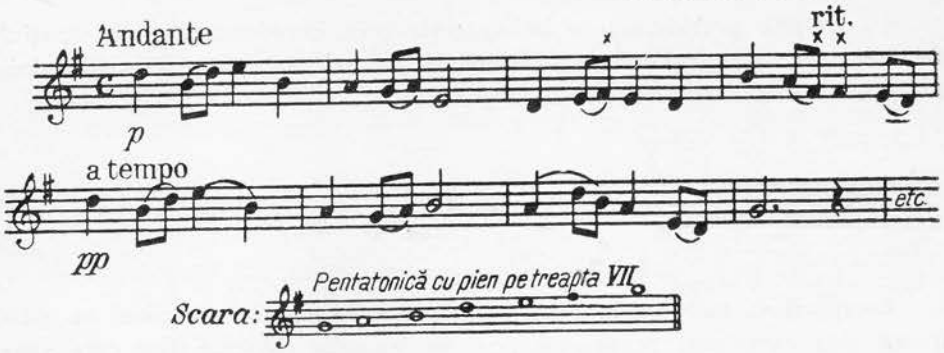
Compozițiile care au la bază pentatonica îmbogățită cu pieni își păstrează însă caracterul pentatonal prin succesiunile caracteristice care apar în desfășurarea melodică (succesiuni de terțe mici, precedate și urmate de secunde mari). Așadar, nu întotdeauna numărul de trepte joacă rolul hotărîtor în stabilirea caracterului pentatonal al melodiei, ci o anumită structură a acesteia. În pentatonica de acest fel, melodia are o asemenea structură încît nu apar relații de semitonuri, desenul melodic păstrîndu-și acel colorit și țesătură proprie pentatonicii :

Plîngerea fetei
Cîntec popular chinez



[1] Prin pieni se înțeleg notele în plus care umplu scara pentatonică în locurile unde sînt intervale de terțe. Ei au fost observați mai întîi în muzica chineză. La început, funcția pienilor era de ordin secundar, ornamental, ulterior însă aceștia se emancipează ca trepte constitutive, ducînd la scara completă de 7 sunete (heptatonică).

V. Iuşceanu
Cvartetul pentru coarde



Evoluţia pentatonicii cu pieni duce indiscutabil la sistemele muzicale complete de 7 sunete (heptatonice).

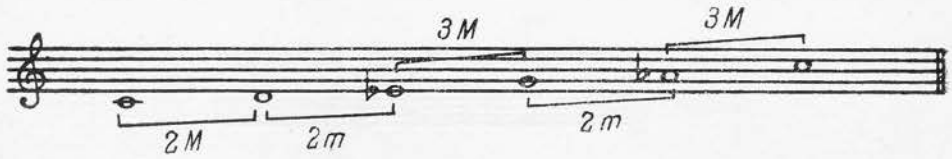
§ 106. Pentatonica hemitonică

Pentatonica hemitonică este sistemul format din 5 sunete ce se succed prin *secunde mici* şi *mari* şi prin *terţe mari*. Din această succesiune rezultă o pentatonică cu semitonuri (hemitonică).

Ea este mai puţin răspîndită decît pentatonica anhemitonică, întîlnindu-se mai ales la popoarele din Extremul Orient (Japonia şi Coreea). La noi se găseşte de asemenea mai rar, în special în folclorul din regiunea Bihor şi Maramureş.

Ca structură, scara hemitonică se prezintă sub forme variate.

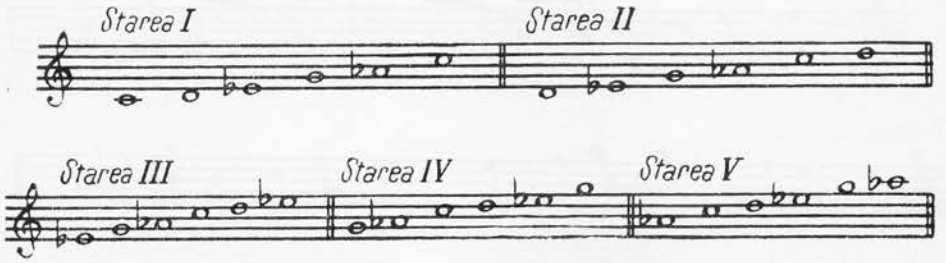
Cea mai frecventă formă a pentatonicii hemitonice este aceea în care materialul sonor se află dispus la intervalele următoare: secundă mare, secundă mică, terţă mare, secundă mică şi terţă mare, prin care se ajunge la octava primului sunet:



Comparînd-o cu *gama minoră naturală* completă de 7 sunete, constatăm că scara hemitonică se deosebeşte de aceasta prin lipsa treptelor IV şi VII:

În privința modului, datorită intervalului de terță mică de la bază, această pentatonică este de stare minoră.

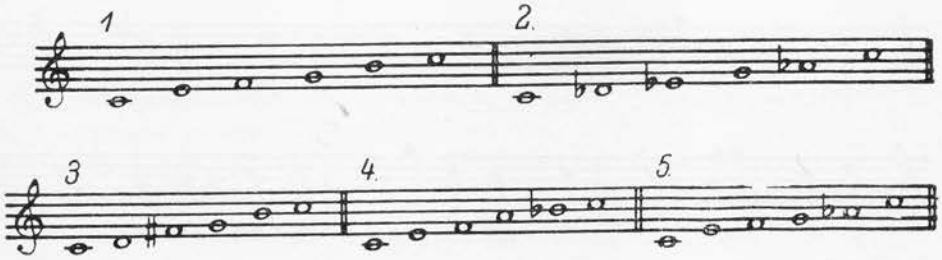
Prin analogie cu pentatonica anhemitonică putem obține și aici 5 stări diferite ale pentatonicii hemitonice, fiecare din ele începînd cu o nouă treaptă din sistem:



Folosind același material sonor, toate stările pentatonicii de acest fel sînt considerate între ele ca scări *paralele* sau *relative*.

În afară de pentatonica hemitonică de această structură, uneori se mai întîlnesc în literatura muzicală și alte forme ale pentatonicii hemitonice, cu aspecte variate ale organizării materialului ei sonor. În general însă, acestea sînt alcătuite din intervalele următoare, în diferitele lor combinații: două secunde mici, o secundă mare și două terțe mari, cu condiția însă ca în starea inițială a scării, cele două secunde mici și cele două terțe mari să nu apară succesiv.

Diferite forme ale pentatonicii hemitonice construite pe sunetul *do*:



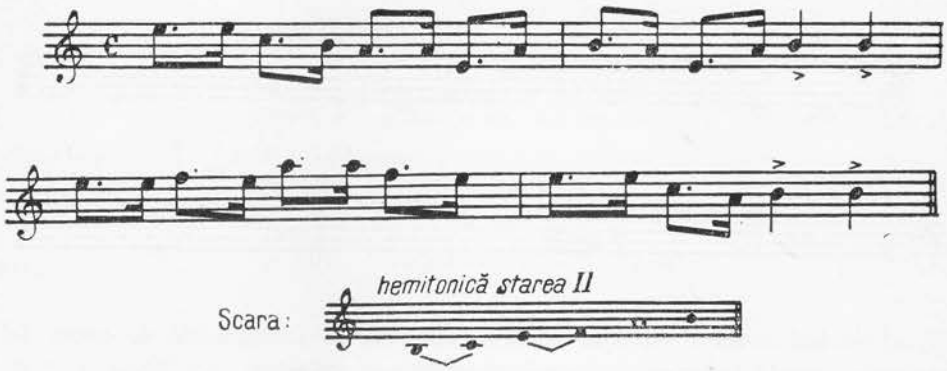
Scările pentatonice hemitonice de acest fel pot fi considerate ca premergătoare modurilor populare complete de 7 sunete. Astfel: prima scară

precede majorul natural, a doua, minorul frigian, a treia, majorul lidian, a patra, majorul mixolidian, a cincea, majorul armonic.

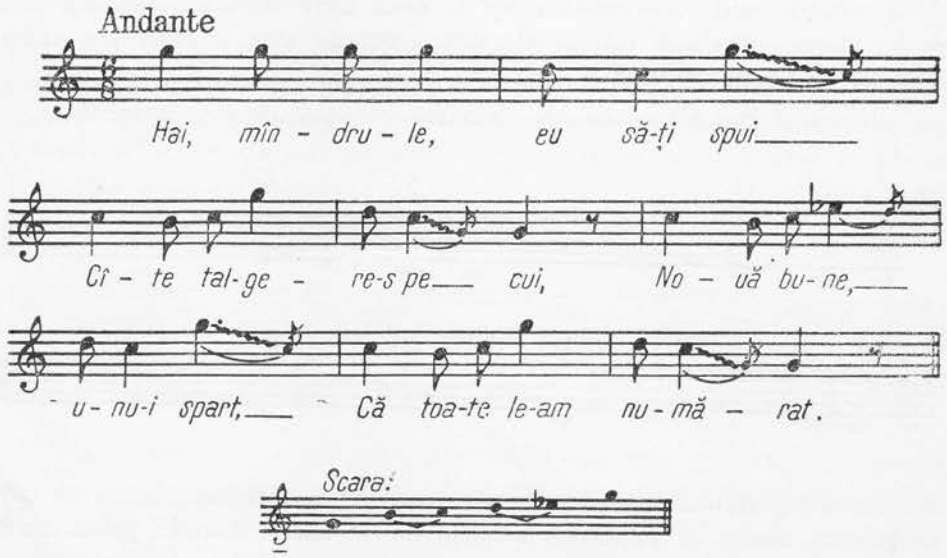
În pentatonicele hemitonice — în general — coloritul pentatonal nu este atît de pregnant ca în cele anhemitonice, datorită faptului că hemitonicele apar în structuri modale foarte diferite și au în componența lor semitonurile, care le apropie de modurile complete de 7 sunete.

Exemple din literatura muzicală :

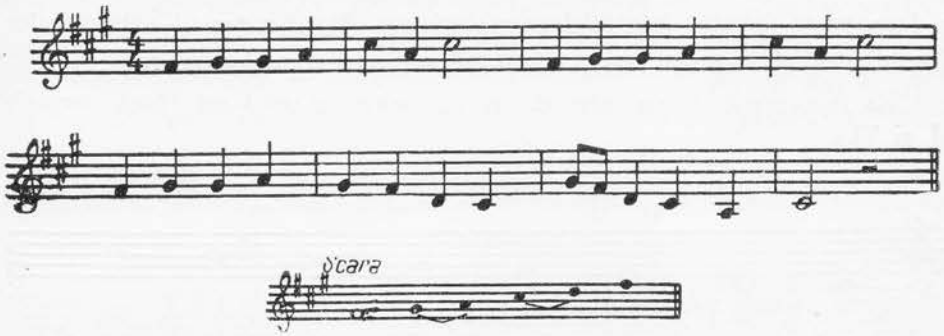
Melodie japoneză



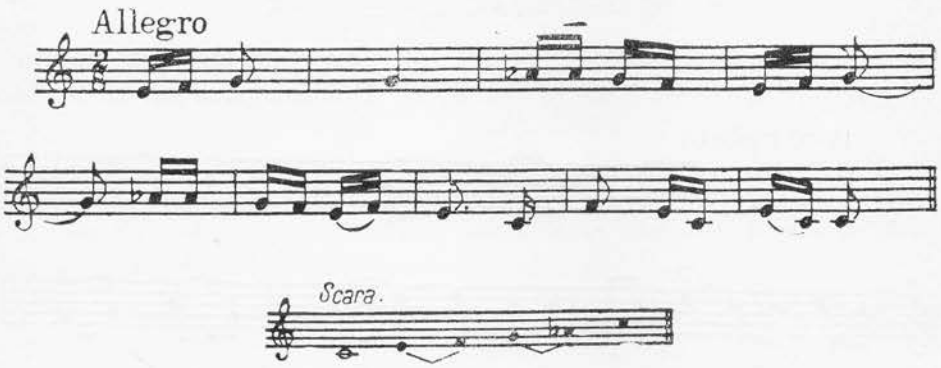
Cîntec din Maramureș
Din culegerea lui B. Bartók



Cîntec popular japonez
(după S. Erzsébet)



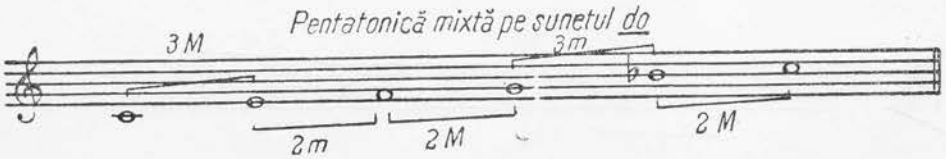
Cîntec de stea
Cules de G. Breazul



§ 107. Pentatonica mixtă

În unele cazuri se întîlnesc melodii care se bazează pe succesiuni ce aparţin atît pentatonicii anhemitonice, cît şi pentatonicii hemitonice, conţinînd caracteristici din ambele sisteme, adică succesiuni de terţe mari şi mici, împreună cu secunde mari şi mici.

Asemenea melodii au la bază *pentatonica mixtă*, al cărei material sonor este dispus astfel:

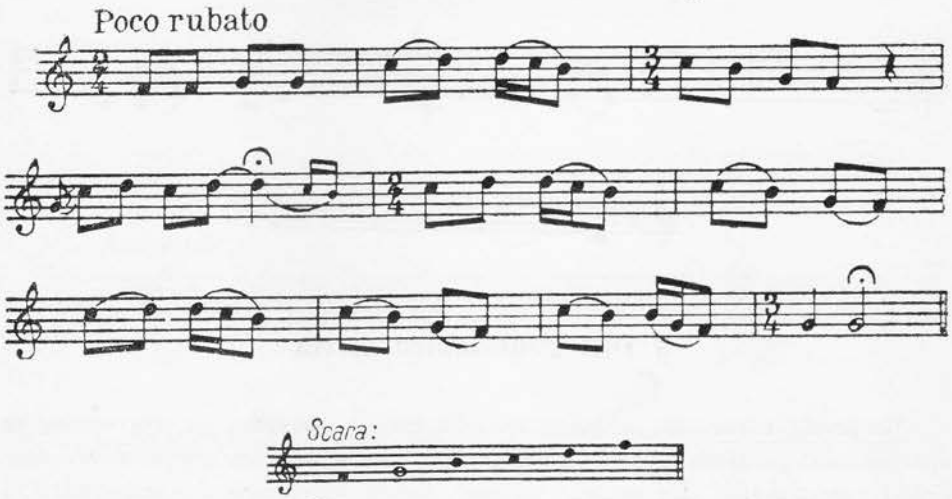


În prima parte a sistemului se află intervalele caracteristice ale pentatonicii hemitonice (terță mare, secundă mică și secundă mare), iar în a doua parte se află intervalele caracteristice ale pentatonicii anhemitonice (terță mică și secundă mare), realizîndu-se o pentatonică mixtă.

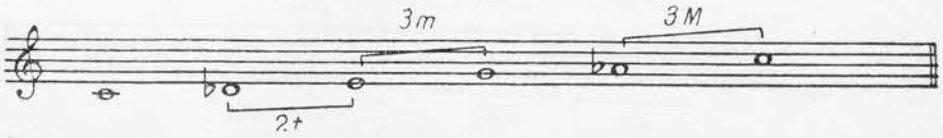
Ea mai poate fi considerată și ca scară mixolidiană fără treptele II și VI:

Exemple din literatura muzicală:

La toată lume-am plăcutu
Din culegerea lui B. Bartók

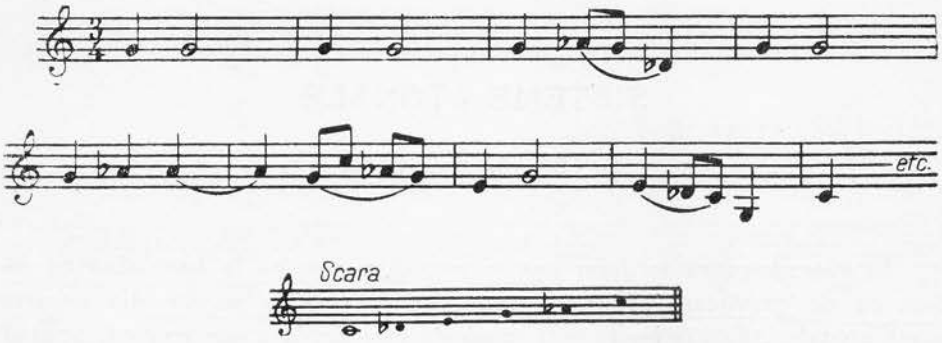


O scară pentatonică mai deosebită se întîlnește în muzica populară coreeană, care are în componența sa un interval de secundă mărită:



Această scară poate fi analizată pe baza pentatonicii anhemitonice, avînd al doilea și al cincilea sunet alterate coborîtor. Din această cauză, ea poate fi considerată *pentatonică mixtă cromatică* [1].

Munții Bac-tu
Cîntec popular coreean



★

În general, creația muzicală utilizează destul de frecvent succesiunile pentatonale, îndeosebi cele ale pentatonicii anhemitonice.

Cele mai adesea însă sistemele pentatonale apar sub formă fragmentară și numai rareori în întregime.

[1] Pentatonica de acest fel precede modul major dublu-armonic (cromatic oriental).

CAPITOLUL XIV

SISTEME ATONALE

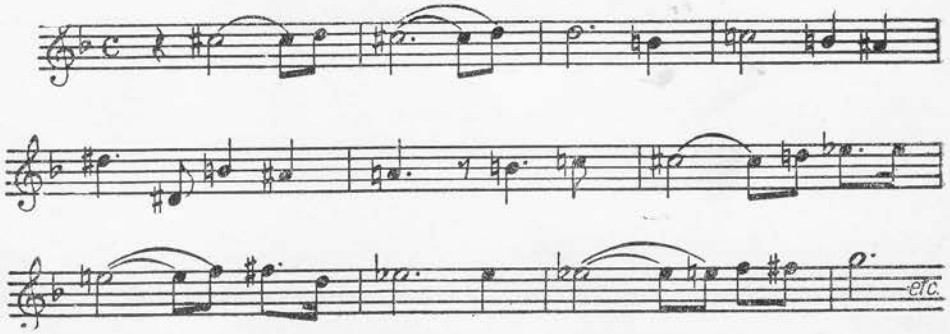
§ 108. Generalități

În epoca noastră întîlnim lucrări muzicale care au la bază sisteme sonore ce nu gravitează spre un centru tonal, sisteme numite din această cauză *atonale*. Apariția lor în arta muzicală este de dată mai recentă, urmînd dezvoltării și utilizării la maximum a cromatismului.

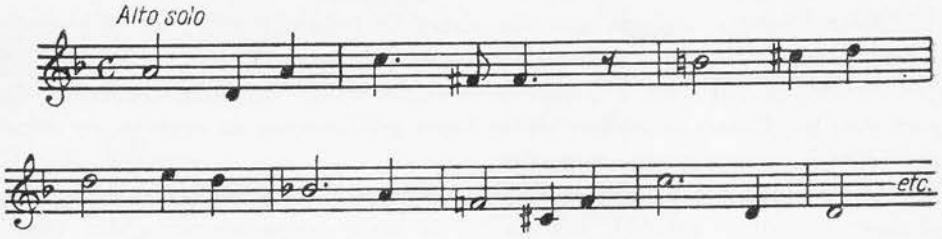
După ce maeștrii artei clasice au folosit sisteme sonore în care afinitatea tonală se vădește în cel mai înalt grad, la maeștrii artei romantice și urmașii acestora observăm o preferință crescîndă pentru introducerea în compoziție a alterațiilor, pentru utilizarea modulațiilor cromatice și enarmonice, pentru folosirea, din ce în ce mai frecvent, a disonanțelor în armonie.

Richard Wagner, Max Reger, Anton Bruckner, Richard Strauss, Prokofiev și alții încă, folosesc în melodie din ce în ce mai multe elemente cromatice. Operele lor de artă marchează însă în acest fel o mărire a culorilor paletei componistice prin surse noi, care ridică creația tonală la un sens superior, deoarece acești compozitori nu rup legătura cu tonalitatea și principiile ei.

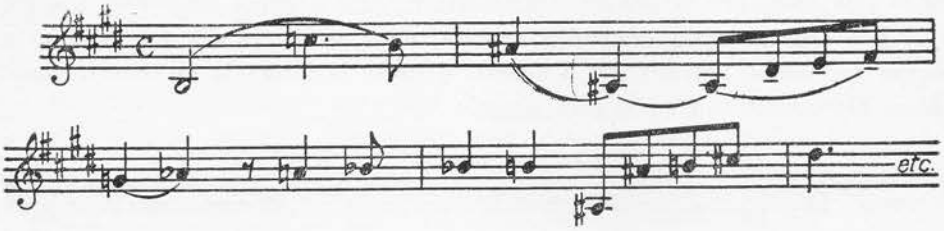
R. Wagner (1813—1883)
Opera „Tristan și Isolda"



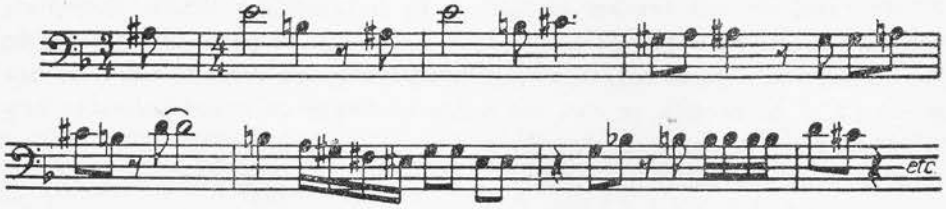
M. Reger (1873—1916)
Recviem



A. Bruckner (1824—1896)
Simfonia IX



R. Strauss (1864—1949)
Opera „Elektra"



Ideea de *tonalitate*, în sensul ei clasic, respectînd principiul *unității tonale* (în modulație, în construcția formelor muzicale etc.), își lărgește sensul, ajungîndu-se la lucrări bazate concomitent pe două centre tonale *(bitonalitate)* și, într-un stadiu mai evoluat, la melodii și armonii ce se desfășoară simultan pe mai multe planuri tonale *(politonalitate)*.

Pe lîngă folosirea creatoare, artistică, a cromatismului și a politonalității s-au produs însă și exagerări, culminînd cu proclamarea atonalismului și dodecafonismului drept sisteme de creație, ceea ce a dus la o muzică sterilă, ruptă de realitate.

Astfel de manifestări formaliste, expresie a ideologiei burgheze, reprezintă de fapt impasul în care se află acea muzică occidentală alunecată pe panta decadentismului, caracteristică declinului culturii în țările capitaliste.

§ 109. Gama hexatonală

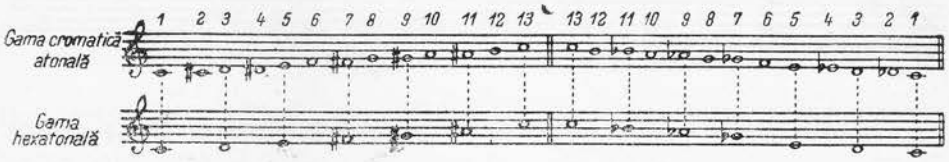
Poarta spre atonalism, atît din punct de vedere practic, cît și teoretic, a fost deschisă de *gama hexatonală* (gama prin tonuri).

Explicația teoretică a gamei hexatonale rezidă în gama cromatică din care provine. Pentru a înțelege acest lucru este necesar să revenim cu cîteva considerații asupra gamei cromatice.

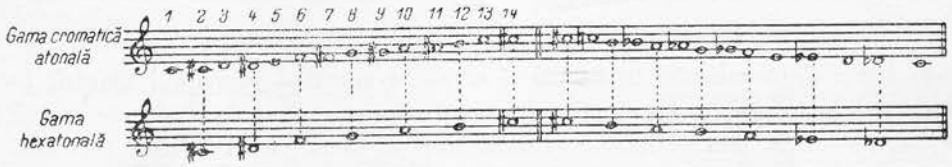
Gama cromatică în care se respectă ortografia elementelor cromatice este *o gamă cromatică tonală*[1], fiindcă își ia toate aceste elemente din tonalitățile învecinate, păstrînd principiul apartenenței fiecărui element cromatic acestor tonalități.

Gama cromatică însă, în care nu se ține seama de apartenența elementelor sale cromatice la vreuna din tonalități, este o *gamă cromatică atonală*.

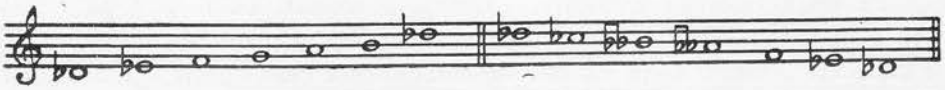
Din această gamă cromatică atonală, dacă se merge din ton in ton, se obține un sistem alcătuit din 6 sunete, dispuse la intervale de tonuri, numit *gama hexatonală* sau *gama prin tonuri*:



În cazul de mai sus am alcătuit gama hexatonală utilizînd elementele cromatice notate cu cifrele fără soț (1, 3, 5, 7 etc.). Se poate însă tot așa de bine să obținem o gamă hexatonală, utilizînd elementele cromatice din ordinea cu soț (2, 4, 6, 8 etc.), în care caz scara va începe cu sunetul *do diez* sau cu enarmonicul acestuia, *re bemol*:



De obicei, această a doua gamă hexatonală se notează enarmonic astfel:

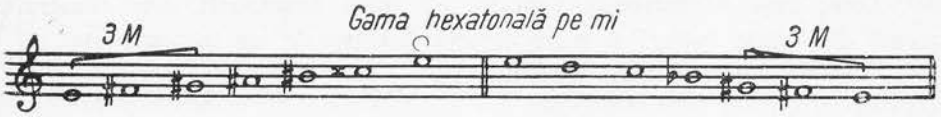


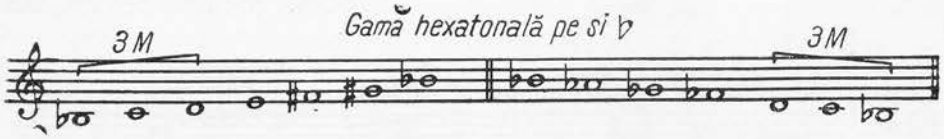
Gama hexatonală poate fi formată pe orice sunet din cele 12 ale scării cromatice.

---

[1] A se vedea capitolul VII — „Sistemul tonal cromatic".

În mod practic, ea se formează astfel: se ia un sunet de bază oarecare, pe care construim o succesiune de trepte dispuse la intervale de tonuri întregi, folosind în urcare trepte alterate succesiv, iar în coborîre trepte alterate coborîtor, pînă la treapta III, care păstrează caracterul major al scării:

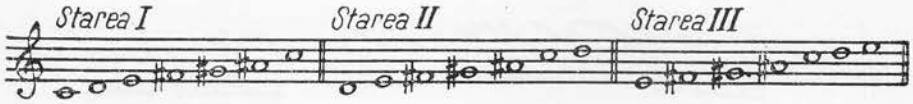




Neavînd semitonuri în structura sa, gama hexatonală permite cadențarea pe orice treaptă din cele șase componente, fiecare dintre acestea putînd fi luată drept tonică.

Există deci șase stări ale gamei hexatonale, cu șase tonici, diferența dintre acestea, bineînțeles, fiind numai de natură ortografică, întrucît ca sonoritate toate sînt la fel, avînd aceeași invariabilă distanță de 1 ton între trepte, deci sînt atonale. — Stări acordice atonale.

Gama hexatonală construită pe sunetul *do* are — spre exemplu — următoarele stări [1]:



Gama hexatonală — în armonie — se mai numește și *modul mărit*, deoarece pe fiecare din treptele sale se formează numai trisonuri mărite:

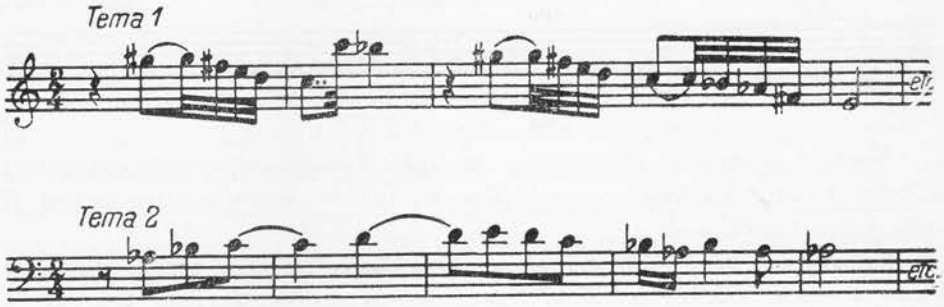
[1] Diferitele ortografii întîlnite în practica muzicală se explică prin folosirea celor 6 stări ale gamei hexatonale.

Melodiile şi armoniile bazate pe gama hexatonală au un caracter bizar, neobişnuit, fantastic. Cînd este folosită cu măiestrie şi în situaţii adecvate, gama hexatonală poate ilustra sentimente şi imagini ce-i sînt proprii ca: straniul, fantasticul, spaima, exoticul, groaza, haoticul, contururile vagi, estompate [2].

Acest etos se datoreşte faptului că scara hexatonală este construită numai din tonuri întregi şi n-are atracţii funcţionale, ca în tonalitate.

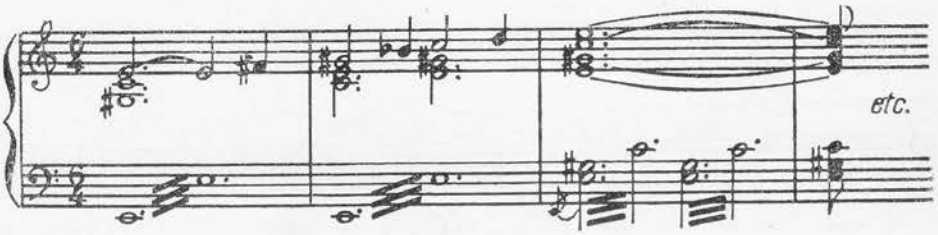
Exemple din literatura muzicală:

Cl. Debussy (1862—1918)
„Voiles", preludii pentru pian



G. Pierné (1863—1937)
„Cydalise et le Chèvrepied"
Suită de balet pentru orchestră

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Sadko"



[2] Fiind utilizată cu predilecţie şi cu măiestrie de către Debussy, gama hexatonală se mai numeşte şi *gama lui Debussy*.

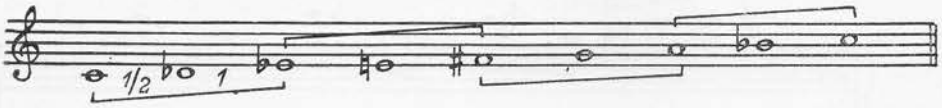
§ 110. Moduri cu transpoziție limitată

Unii compozitori au încercat să-și creeze singuri sistemele muzicale de care aveau nevoie în compoziție (Ravel, Messiaen și alții). Pornind de la scara cromatică și cea hexatonală, Olivier Messiaen — spre exemplu — a ajuns la un sistem propriu de moduri, denumit *moduri cu transpoziție limitată* („modes à transpositions limitées"), întrucît acestea se pot transpune numai parțial pe alte sunete [1].

Cu materialul scării cromatice și cel al hexatonalei, Messiaen construiește 7 moduri, cărora le dă numele antic grecesc de *modi* sau *tropi*, fiecare mod fiind alcătuit, în cadrul unei octave, din grupe simetrice de sunete, în care ultimul sunet dintr-o grupă coincide cu primul sunet al grupei următoare.

Primul mod cu transpoziție limitată este însăși scara hexatonală, cu materialul căreia se pot obține șase grupe a cîte două note fiecare, dispuse la interval de ton:

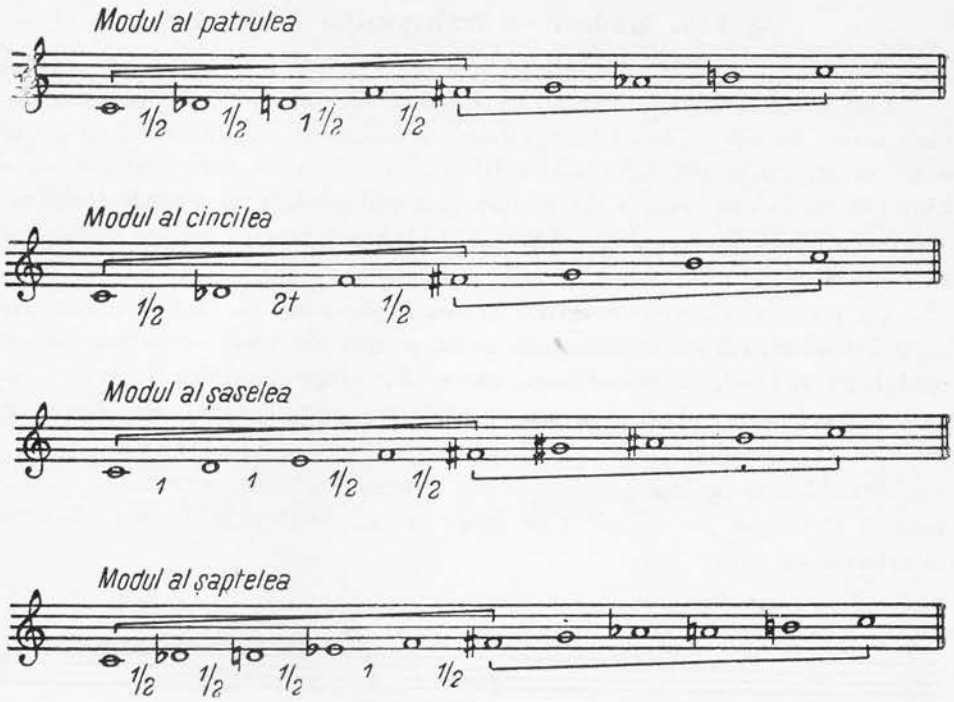
Modul al doilea este alcătuit din 4 grupe a cîte 3 sunete fiecare, așezate în ordinea: semiton, ton:



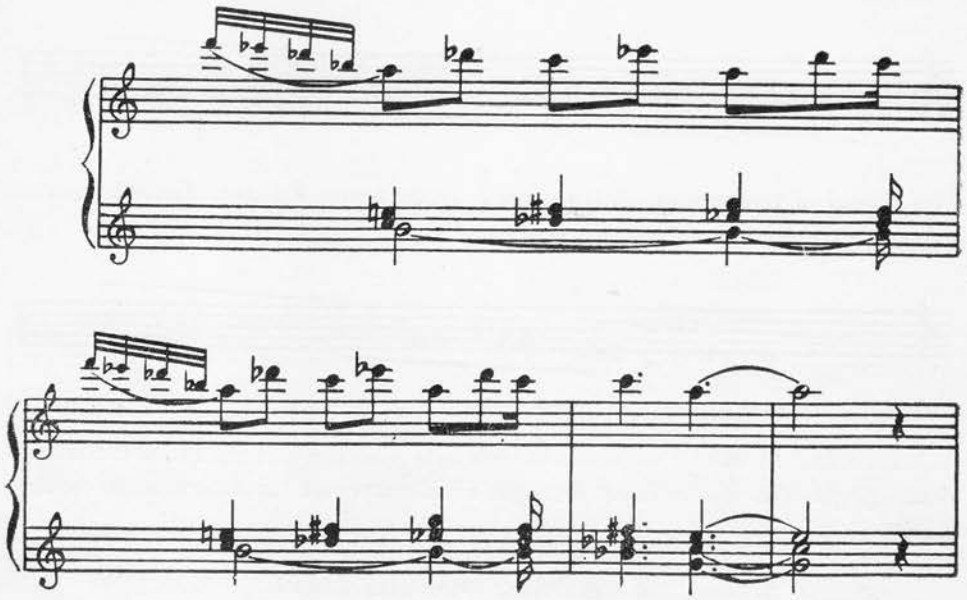
Modul al treilea este alcătuit din 3 grupe a cîte 4 sunete fiecare, așezate în ordinea: ton, semiton, semiton:

Începînd cu modul al patrulea, celelalte sisteme sînt alcătuite numai din două grupe simetrice, fiecare grupă fiind cuprinsă în cadrul unei cvarte mărite:

[1] Karl H. Wörner, *Tonalitätsprinzip Messiaens Theorie.*



Dăm mai jos un exemplu de folosire a modului al treilea cu transpoziție limitată, de către O. Messiaen (ton, semiton, semiton) :



Trebuie să precizăm însă că modurile create artificial, deşi constituie o îmbogăţire a scărilor muzicale, nu au o valoare artistică decît în măsura în care sînt puse în slujba expresiei, altfel rămîn goale şi moarte.

Modul şi tonalitatea se nasc din melodie, nu invers, melodia din mod şi tonalitate.

§ 111. Atonalismul

Atonalismul este o manieră componistică în care se neagă importanţa tonalităţii în organizarea sunetelor pe baza ierarhizării şi subordonării acestora faţă de un centru sonor denumit tonică.

El contestă deci puterea ordonatoare a centrului tonal, al cărui covîrşitor rol l-am văzut atît în cadrul sistemului tonal, cît şi în cadrul celui modal.

Caracteristicile atonalismului — în linii mari — sînt următoarele :

Privitor la melodie şi armonie :

Singura realitate sonoră este scara cromatică, adică divizarea unei octave în 12 semitonuri egale.

Fiecare sunet are aceeaşi importanţă în sistem (anihilarea centrului tonal), din care cauză toate legile ce stabilesc ordinea în sistemul tonal şi modal îşi pierd valabilitatea.

Noţiunile de consonanţă şi disonanţă îşi pierd şi ele sensul, iar tensiunile şi rezolvările intervalelor disonante, în sensul tonal, nu-şi mai au rostul, fiecare sunet al gamei cromatice avînd o importanţă egală.

Acordul în sensul muzicii clasice, adică acela format din suprapunere de terţe, nu există, fiind înlocuit prin „conglomeratul fonic", rezultat din suprapunerea pînă la cele 12 sunete ale gamei cromatice. Se evită orice succesiune de acorduri prin care s-ar putea crea la un moment dat impresia de tonalitate.

Întrebuinţarea modulaţiei nu ca un procedeu artistic, ci ca un scop în sine, trecîndu-se cu acorduri modulante prin toată seria de sunete ce le oferă gama cromatică.

În ritm, se preferă polimetria şi asimetria de măsuri, precum şi suprapunerile de ritmuri complicate, acestea rezultînd din combinaţii mai puţin obişnuite de diviziuni excepţionale (triolete, cvartolete etc.) cu diviziuni şi subdiviziuni normale ale valorilor (poliritmie).

Agogica cea mai variată şi ascuţită ia locul tempoului obişnuit.

În dinamică se stimulează cu precădere efectele cele mai contrastante de nuanţe (după un *pp* urmează un brusc *ff* etc.), partiturile atonale făcînd exces din acest punct de vedere.

Efectele cele mai neobişnuite sînt căutate şi în *orchestraţie*, unde sînt preferate registrele de limită ale instrumentelor, iar ca manieră de a cînta,

pizzicatele, flajeoletele, tremolo, glissando etc., iau locul sonorităților obișnuite, normale, ale instrumentelor.

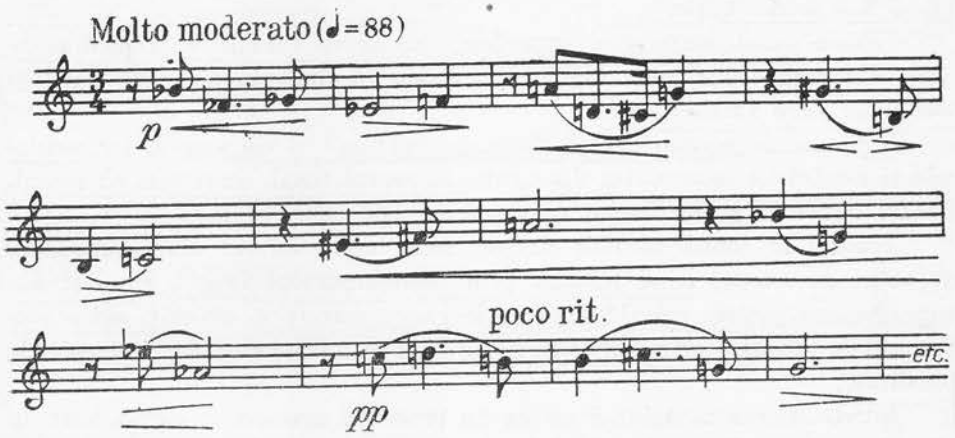
În forme sînt evitate tiparele clasice ale compozițiilor cu binecunoscuta lor simetrie.

Cu alte cuvinte, în aproape toate compartimentele creației, atonalismul pornește de la ideea de a se evita orice procedeu folosit mai înainte și de a ignora orice principiu al unei construcții bazate pe existența unui centru tonal.

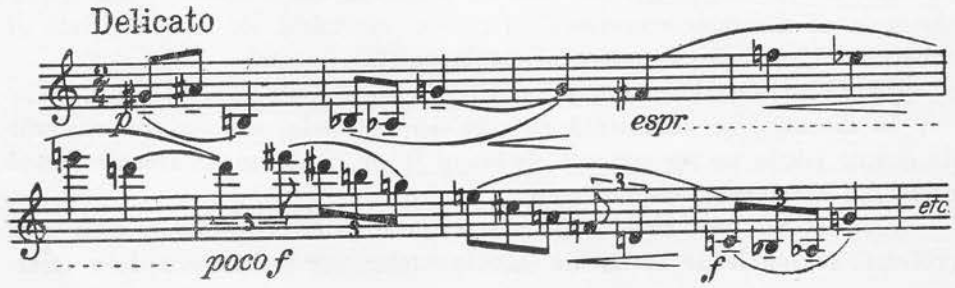
Negînd legile și procedeele care s-au dezvoltat în decursul istoriei omenirii, atonalismul introduce în creație haosul, lipsa de logică, combinațiile și calculele lipsite de sens artistic și chiar de cel științific.

Exemple de melodii atonale:

A. Schönberg (1874—1951)
Variațiuni pentru orchestră, op. 31



A. Berg (1885—1935)
Concert pentru vioară



§ 112. Dodecafonismul

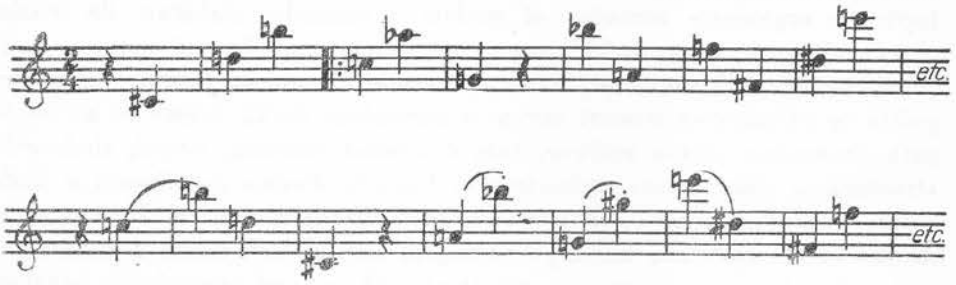
Dodecafonismul este un alt stadiu, etapa evoluată a atonalismului, care constă din folosirea celor 12 sunete ale gamei cromatice (gama dodecafonică) încadrate într-un sistem avînd ca element ordonator seria, de unde și numele de muzică serială. În esență însă, dodecafonismul nu se deosebește de atonalism decît numai ca procedeu tehnic în creație.

Seria constă dintr-o succesiune de 4, 6, 8, 12 sunete de diferite înălțimi, ce se consideră *celula generatoare* sau *tema compoziției*, care poate fi tratată după tehnica augmentării, diminuării, inversiunii și recurenței.

Este oprită în cadrul seriei — față de rolul egal ce se atribuie în compoziție fiecărui sunet — sublinierea într-un anumit fel a vreunuia dintre sunetele componente ale acesteia. De aceea, nu se poate reveni la un sunet al seriei înaintea desfășurării și epuizării întregii serii.

Intervalele folosite cu precădere în melodiile dodecafonice sînt cele disonante, în special cele de secundă, septimă, nonă etc., cu salturi neobișnuite și dificile:

A. Webern (1883—1945)
Cvartet pentru coarde



★

Am prezentat informativ cîteva din procedeele de lucru ale atonalismului [1].

Atonalismul în creația muzicală însă este de natură formalistă. Înfrîngerea a tot ceea ce a creat de veacuri pe tărîm muzical geniul uman, prin simpla renunțare la tot ceea ce a fost — așa cum face atonalismul — și căutarea de mijloace noi cu orice preț, înseamnă a desconsidera o cultură la care omenirea a ajuns construind cărămidă cu cărămidă.

[1] Sînt încă și alte manifestări de natură formalistă (muzica concretă, aleatorie etc.) care nu pot face obiectul unui tratat, de teorie, nefiind sisteme muzicale.

Procedeele de creaţie intelectualiste, matematice, dogmatice ale atonalismului pot să însemne şi ele ceva din punct de vedere tehnic, muzica însă este mai mult decît un simplu calcul al seriilor, ea cuprinde stări emoţionale, care „pornesc de la inimă şi merg la inimă".

Poezia nu este un simplu calcul de cuvinte (orînduite într-un anumit fel), după cum pictura adevărată nu înseamnă un joc întîmplător al culorilor pe pînză.

Încordarea ascuţită din lumea disonanţelor cu care te întîmpină orice lucrare atonală se transformă repede într-o monotonie care aduce plictiseală dezinteres, deznădejde.

Căutînd să fie originali cu orice preţ şi vrînd să nu mai semene cu nimic din ceea ce este tonal, compozitorii atonali n-au găsit această originalitate, ci, dimpotrivă, *au ajuns să semene supărător* — în lucrările lor — *unii cu alţii.*

Limitarea lor expresivă şi unilateralitatea lor rezultă din înseşi subiectele aduse în scenă de atonalism: oroarea, patologicul, distrugerea etc., precum şi din lipsa unui conţinut de idei umanizant, înălţător, optimist.

Muzicieni de mare prestigiu s-au pronunţat categoric împotriva procedeelor de lucru atonale:

„Atonaliştii zdruncină fundamentul muzicii — sistemul tonal. Ei neagă legile de organizare armonică şi modală a sunetelor elaborate de muzica clasică. Adepţii dodecafoniei merg şi mai departe pe drumul năruirii tradiţiilor clasice şi al îngustării bazei de creaţie a muzicii. Unicul factor diriguitor în compunerea muzicii devine o succesiune de 12 sunete ce nu se repetă, succesiune aleasă arbitrar, care determină armonia, ritmul, timbrurile, structura şi chiar paleta orchestrală a lucrării. *Dogma paralizantă a dodecafoniei ucide fantezia compozitorului, sufletul viu al muzicii.* Într-un astfel de proces de «creaţie», bazat pe principiul «organizării totale a sunetelor», compozitorului i se rezervă un rol jalnic. *El nu mai controlează imaginea sonoră,* pentru că aceasta rezultă de la sine din corelaţiile sonore cuprinse în «serie» şi deduse matematic" (D. Şostakovici şi V. Vinogradov — Revista „Kommunist", nr. 13, septembrie 1961).

„Viaţa mea aparţine artei şi eu nu trebuie să devin apărătorul tendinţelor care, după convingerea mea, pot duce la pieirea ei. Astfel de tendinţe sînt în primul rînd atonalismul şi dodecafonismul... *Prin esenţa ei, muzica este tonală.* O natură muzicală autentică nu va putea să perceapă şi să recunoască drept muzică un limbaj sonor (indiferent la ce mijloace de exprimare ar recurge) care reprezintă fructul unei samavolnicii experimentale, străin de legile firesti ale artei noastre... La antipodul acestui stil atonal există muzica dodecafonică, încorsetată în legi stricte, care reprezintă fructul unui soi de sistem abstract, ce înlocuieşte acea logică elementară din dezvoltarea gîndirii muzicale prin legi de creaţie pe cale artificială". (Bruno Walter — Revista „Muzica" nr. 7, iulie 1960).

„Se pot născoci multe reguli arbitrare de acest fel; și dacă vrei neapărat să clădești pe ele mai multe stiluri de compoziție muzicală, cred că s-ar putea găsi niște reguli mai puțin mărginite și mult mai interesante. Ideea dodecafonismului îmi pare mai teoretică chiar decît erudiția greoaie a profesorilor de armonie tradiționalistă". (P. Hindemith — din lucrarea *De vorbă cu Pablo Casals* de J. M. Corredor, ESPLA, 1957).

„Nu văd de ce tonalitatea ar trebui să fie *depășită*. Nu văd pentru ce folosirea sistematică a atonalității ar fi o consecință de neînlăturat a cromatismelor wagneriene, așa cum se pretinde. Schönberg însuși îmi mărturisea că vrea să cerceteze acest domeniu, încă necunoscut, pentru a vedea ce resurse conține în el. Iar urmașii săi nu au dat cu toții dovadă de aceeași înaltă conștiință muzicală. Cu toții se lasă pradă unui marasm total. Și măcar acest marasm să fie sincer. Cel mai des însă nu este decît iprocrizie în căutarea de efecte..." (Pablo Casals — din lucrarea *De vorbă cu Pablo Casals*, de J. M. Corredor, ESPLA, 1957).

PARTEA V

PRINCIPII TEORETICE COMPLEMENTARE

CAPITOLUL XV

TRANSPOZIŢIA

Reproducerea exactă a unei piese muzicale din tonalitatea originală într-o tonalitate dorită sau de pe o poziţie de înălţime pe altă poziţie de înălţime se numeşte transpoziţie [1].

În transpoziţie se schimbă numai tonalitatea, care se situează pe altă înălţime, iar toate celelalte elemente muzicale ca modul, ritmul, metrul, planul dinamic etc., rămîn neschimbate.

Scopul transpoziţiei este:

— *a adapta o* piesă muzicală pentru altă voce sau alt instrument, mai acut sau mai grav, decît cel pentru care această piesă a fost scrisă în original. De exemplu: o partitură scrisă pentru soprană să poată fi cîntată de mezzo-soprană; o partitură pentru vioară să poată fi cîntată de violă etc.;

— *a schimba* o tonalitate incomodă cu o altă tonalitate mai comodă, pentru acelaşi instrument. De exemplu: evitarea tonalităţilor cu diezi la clarinetul în *si bemol* şi înlocuirea lor prin tonalităţi cu bemoli, care sînt mai comode acestui instrument;

— *a uşura citirea partiturilor* prin înlocuirea tonalităţilor care folosesc mai multe alteraţii constitutive prin tonalităţi cu mai puţine alteraţii. De exemplu: înlocuim tonalitatea *Do diez* major cu *Do* major, *Re bemol* major cu *Re* major;

— *a citi partiturile la instrumentele transpozitorii*, instrumente care, din cauza construcţiei lor, emit alte sunete decît cele scrise în partitură. De exemplu: pentru cornul în *fa* nota *do* înscrisă pe portativ are ca efect sunetul *fa*.

Transpoziţia se poate face la orice interval şi poate fi de două feluri: *scrisă* şi *orală* sau la vedere (*„a prima vista"*).

---

[1] Transpoziţia trebuie considerată ca un mijloc exclusiv tehnic, care cere pregătire teoretică şi exerciţiu practic consecvent, pentru a putea fi mînuită şi utilizată în procesul interpretării operei de artă.

§ 113. Transpoziția scrisă

Transpoziția scrisă se face copiind în întregime partitura muzicală, din tonalitatea originală, în altă tonalitate.

Pentru a realiza acest lucru, se fac următoarele operații:

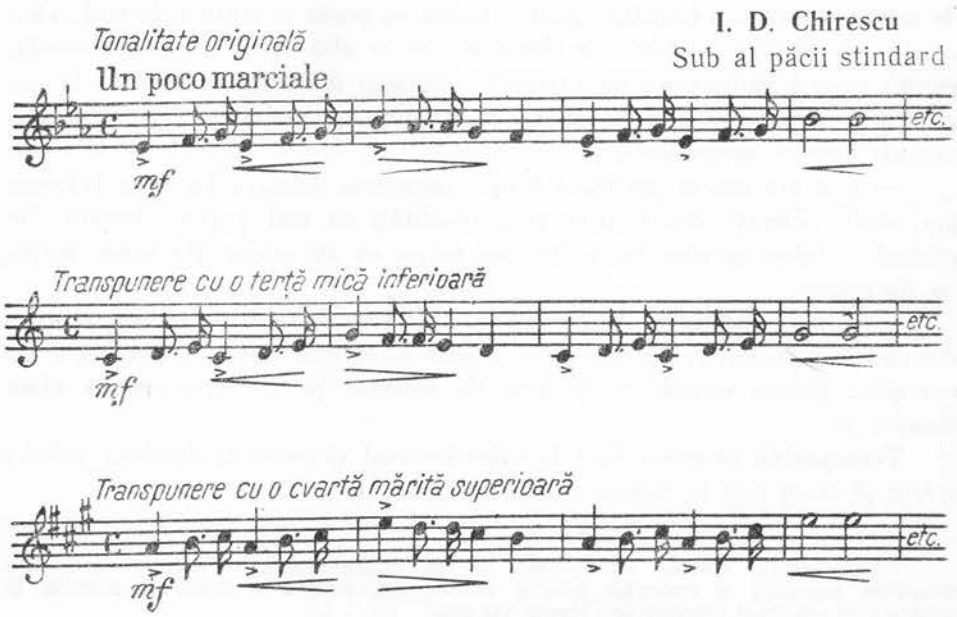
— se precizează tonalitatea originală;

— se stabilește noua tonalitate în care dorim să transpunem, cu armura ei și intervalul care desparte, din punct de vedere al înălțimii, cele două tonalități (de exemplu: transpunem la o secundă mare, terță mică, cvartă perfectă superioară sau inferioară etc.);

— se scrie la cheie armura noii tonalități în care voim să transpunem; apoi copiem toate notele la intervalul ce desparte noua tonalitate de cea veche, ținînd cont ca prima notă să fie aceeași treaptă în noua tonalitate (treapta I, II, III, IV etc.), cu aceeași funcțiune, ca și în tonalitatea originală.

În cazul cînd piesa muzicală nu conține alterații accidentale, vom observa că, după ce s-a stabilit nota cu care începem transpoziția în noua tonalitate, nu mai este nevoie să se calculeze decît mărimea cantitativă a intervalelor (terță, cvartă, cvintă etc.), deoarece calitatea lor (perfectă, mare, mărită etc.) va reieși datorită noii armuri.

Spre exemplu: să transpunem la o terță mică inferioară și la o cvartă mărită superioară melodia de mai jos:

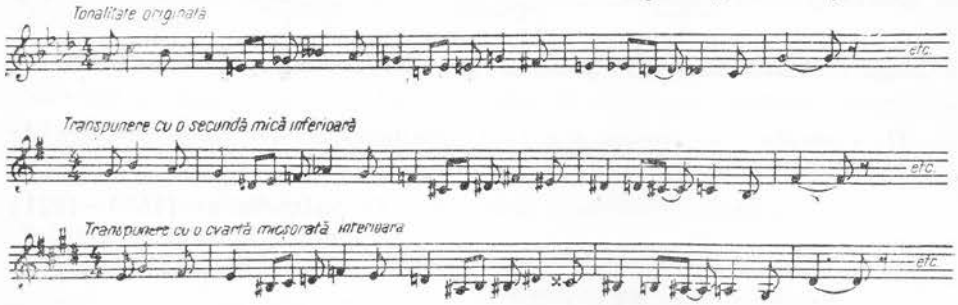


În ambele transpuneri, după ce am stabilit nota cu care începem, nu mai este nevoie să calculăm decît cantitatea intervalelor, întrucît calitatea acestora se va realiza de la sine prin noua armură.

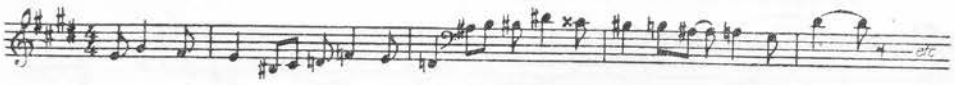
În cazul însă cînd piesa muzicală conține alterații accidentale, va trebui să calculăm intervalele ce se formează prin alterații atît din punct de vedere cantitativ, cît și din punct de vedere calitativ.

Spre exemplu: să transpunem la o secundă mică inferioară și la o cvartă micșorată inferioară melodia de mai jos:

R. Wagner (1813—1883)
Opera „Tristan și Isolda"



La ultima transpunere, acolo unde melodia se găsește în registrul grav, ea se mai poate scrie și în altă cheie:



În ambele transpuneri deci, în punctele în care apar alterațiile accidentale, trebuie calculată și calitatea intervalelor, pentru a se obține o transpoziție fidelă.

§ 114. Transpoziția orală (a prima vista)

Transpoziția orală se face prin citirea directă a piesei muzicale din tonalitatea originală în tonalitatea dorită. Ea poate fi de două feluri:

a. *Transpoziția fără schimbarea cheilor* (la semiton cromatic suitor sau coborîtor);

b. *Transpoziția cu ajutorul schimbării cheilor.*

a. Transpoziția fără schimbarea cheilor (la semiton cromatic)

Transpoziția la un semiton cromatic suitor se face după următoarele reguli :

— se înlocuiește în gînd armura tonalității vechi cu aceea a tonalității noi situată la un semiton cromatic suitor. Spre exemplu : transpunînd din *Re bemol* major în *Re* major vom înlocui armura de 5 bemoli, a primei tonalități, cu armura de 2 diezi a celei de a doua tonalități ;

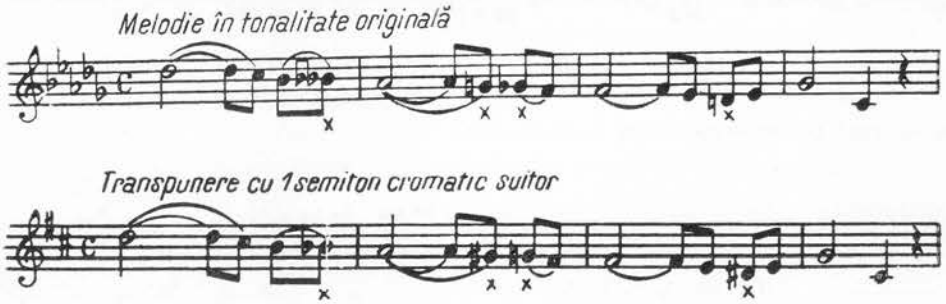
— toate notele se citesc la fel ca în original, în concordanță însă cu armura nouă, în afară de cele cu alterații accidentale ;

— alterațiile accidentale întîlnite se vor modifica *prin urcarea lor cu un semiton cromatic*, astfel :

𝄫 *devine* ⟶ ♭ ; ♭ ⟶ ♮ ; ♮ ⟶ ♯ , ♯ ⟶ 𝄪

De exemplu : să transpunem la 1 semiton cromatic suitor melodia de mai jos :

C. Saint-Saëns (1835—1921)
Opera „Samson și Dalila"



Transpoziția la un semiton cromatic coborîtor se face după următoarele reguli :

— se înlocuiește în gînd armura tonalității vechi cu aceea a tonalității noi situată la un semiton cromatic coborîtor. Spre exemplu : transpunînd din *Sol* major în *Sol bemol* major, vom înlocui armura de 1 diez a primei tonalități cu armura de 6 bemoli a celei de a doua tonalități ;

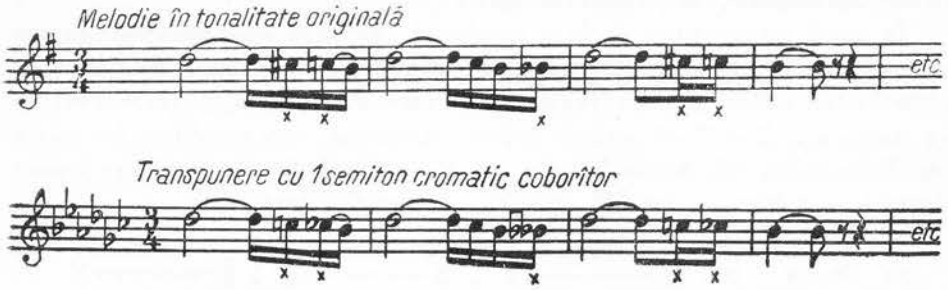
— toate notele se citesc la fel ca în original, în concordanță însă cu armura nouă, în afară de cele cu alterații accidentale ;

— alterațiile accidentale întîlnite se vor modifica prin *coborîrea lor cu un semiton cromatic*, astfel :

𝄪 *devine* ⟶ ♯ ; ♯ ⟶ ♮ ; ♮ ⟶ ♭ ; ♭ ⟶ 𝄫

De exemplu, să transpunem la un semiton cromatic coborîtor melodia de mai jos :

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Sadko"



După cum s-a văzut, transpoziția la semiton cromatic sau *transpoziția cromatică* se face fără schimbarea cheilor și nu pune probleme complicate în tehnica transpoziției de acest fel.

b. Transpoziția cu ajutorul schimbării cheilor

Transpoziția orală la orice alt interval — în afară de aceea la semiton cromatic — se face prin schimbarea cheilor.

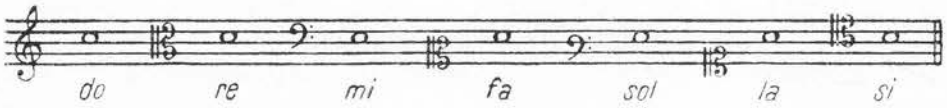
Pentru realizarea acestei transpoziții sînt necesare patru operații premergătoare :

1. Stabilirea tonalității originale cu armura acesteia ;
2. Precizarea tonalității în care dorim să facem transpoziția și de asemenea armura ei ;
3. Substituirea cheii vechi prin altă cheie care ne va da transpoziția dorită, cu scopul de a citi textul muzical direct în noua tonalitate ;
4. Să știm de mai înainte în fața căror note alterațiile accidentale vor suferi sau nu schimbări cînd le vom citi în tonalitatea nouă.

În ceea ce privește primele două operații, acestea se fac după regulile cunoscute privind aflarea tonalităților și armurilor acestora. Mai rămîne să facem cîteva precizări privitoare la substituirea cheilor și la rezolvarea problemei alterațiilor accidentale.

Cu ajutorul celor 7 chei (*sol* pe linia II, *fa* pe linia III și IV, *do* pe linia I, II, III și IV), un sunet oarecare, fără a schimba locul pe portativ, poate primi toate cele 7 denumiri ale treptelor din scara muzicală.

De exemplu : sunetul *do*, prin folosirea celor 7 chei, poate fi numit *re, mi, fa, sol* etc. :



Aceasta înseamnă că, folosind cheile, o piesă muzicală cu această tonică poate fi transpusă în oricare tonalitate, pe oricare din treptele scării cromatice.

În ceea ce privește ultimul punct, adică să știm de mai înainte în fața căror note alterațiile accidentale vor fi modificate și care din ele vor rămîne neschimbate, se procedează astfel:

În cazul transpoziției de la o tonalitate depresivă spre unai mai expansivă, pe linia cvintelor (transpoziție ascendentă), se calculează diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate în care transpunem și, după cum ne vom găsi, la 1, 2, 3, 4 etc. *cvinte suitoare* diferență, vom considera tot atîtea note din ordinea *fa, do, sol, re, la, mi, si* (ordinea diezilor) în fața cărora alterațiile accidentale se vor urca cu un semiton cromatic:

𝄫 *devine* ♭ ; ♭ ⟶ ♮ ; ♮ ⟶ ♯ ; ♯ ⟶ 𝄪

Alterațiile accidentale întîlnite în fața altor note vor rămîne neschimbate [1].

În cazul că se transpune de la o tonalitate mai expansivă spre una mai depresivă, pe linia cvintelor (transpoziție descendentă), procedăm invers: se calculează diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate în care transpunem și, după cum ne vom găsi, la 1, 2, 3, 4 etc. *cvinte coborîtoare* diferență, vom considera tot atîtea note din ordinea *si, mi, la, re, sol, do, fa* (ordinea bemolilor), în fața cărora alterațiile accidentale se vor coborî cu un semiton cromatic:

𝄪 *devine* ♯ ; ♯ ⟶ ♮ , ♮ ⟶ ♭ ; ♭ ⟶ 𝄫

---

[1] Transpoziția are la bază calculul prin cvinte, deoarece trecerea tonalității de pe un plan sonor pe altul afectează sunetele în ordinea în care apar ele în sistemul cvintelor (ordinea reală). Dacă transpunem în suire, sînt afectate întotdeauna sunetele din ordinea ascendentă a cvintelor (*fa, do, sol, re, la, mi, si*), iar dacă transpunem în coborîre sînt afectate întotdeauna sunetele din ordinea descendentă a cvintelor (*si, mi, la, re, sol, do, fa*). Diferența în cvinte dintre două tonalități, cunoscînd armurile lor, se află (așa după cum s-a arătat și la § 41) scăzînd între ele armurile, în cazul cînd acestea sînt omogene, și adunînd armurile, în cazul cînd acestea sînt eterogene. Rezultatul ce se va obține va reprezenta diferența în cvinte dintre cele două tonalități. De exemplu:

de la Sol major (1♯) la Mi major (4♯) este o diferență de trei cvinte ascendente (4♯ − 1♯ = 3),

de la Fa major (1♭) la La♭ major (4♭) este o diferență de trei cvinte descendente (4♭ − 1♭ = 3),

de la Si♭ major (2♭) la Re major (2♯) este o diferență de patru cvinte ascendente (2♭ + 2♯ = 4),

de la La major (3♯) la Fa major (1♭) este o diferență de patru cvinte descendente (3♯ + 1♭ = 4)

Alteraţiile accidentale întîlnite în faţa altor note vor rămîne neschimbate.

Aplicaţii practice de transpoziţie prin schimbarea cheilor

Să transpunem, spre exemplu, piesa următoare cu o terţă mare mai sus sau cu o sextă mică mai jos:

B. Smetana (1824—1884)
Opera „Mireasa vîndută"

Operaţiile premergătoare ce trebuie făcute:

1. *Stabilirea tonalităţii originale:* după armură şi celelalte reguli de stabilire a tonalităţii, tonalitatea piesei este *la* minor.

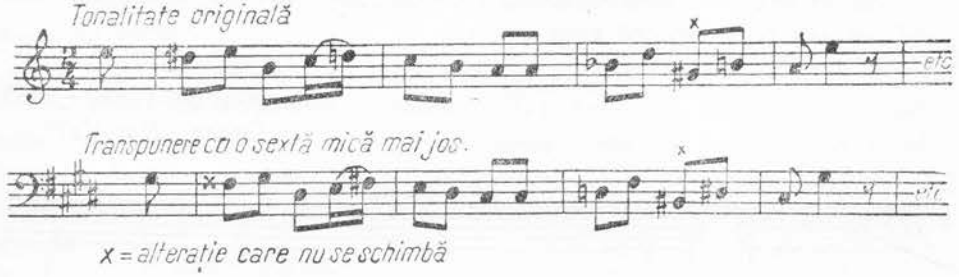
2. *Noua tonalitate,* care se află la o terţă mare mai sus sau o sextă mică mai jos, este *do diez* minor, avînd ca armură 4 diezi *(fa diez, do diez, sol diez, re diez).* Pe linia cvintelor este vorba deci de o transpoziţie de la o tonalitate mai depresivă spre una mai expansivă (transpoziţie ascendentă).

3. *Substituirea cheii:* în cazul de faţă, deoarece melodia nu începe cu tonica, ci cu cvinta acesteia, identificăm sunetul care reprezintă tonica, adică *la,* şi căutăm cheia în care acest *sunet* (*la* din spaţiul al doilea al portativului) se va numi *do:* cheia de bas *(fa* pe linia IV).

În consecinţă, vom citi acest fragment în cheia lui *fa* pe linia IV, cu armură de 4 diezi.

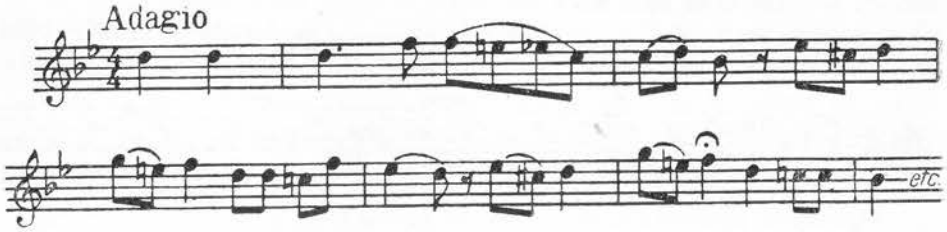
4. *Situaţia alteraţiilor accidentale:* dacă piesa n-ar fi avut nici o alteraţie accidentală, calculele făcute pînă acum ar fi fost suficiente pentru a citi piesa transpusă în noua tonalitate. Avînd în vedere însă că apar pe parcurs alteraţii accidentale, este necesar să ştim de mai înainte care dintre acestea se vor schimba şi care nu.

Noua tonalitate (*do diez* minor) se găseşte, faţă de tonalitatea originală (*la* minor), la distanţă de *4 cvinte ascendente,* de aceea vom lua din ordinea diezilor 4 note: *fa, do, sol* şi *re,* în faţa cărora alteraţiile accidentale întîlnite se vor modifica suitor (cu 1 semiton cromatic). Celelalte alteraţii accidentale din cuprinsul melodiei vor rămîne neschimbate:



Alt exemplu: să transpunem cu o secundă mică mai jos sau cu o septimă mare mai sus melodia următoare:

W. A. Mozart (1756—1791)
Opera „Răpirea din Serai"

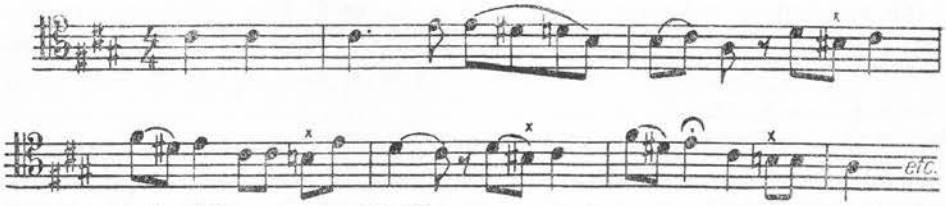


1. Tonalitatea originală: *Si bemol* major (armură, 2 bemoli).

2. Tonalitatea nouă: *La* major (armură, 3 diezi). Pe linia cvintelor, este vorba de transpoziția de la o tonalitate mai depresivă spre una mai expansivă (transpoziție ascendentă).

3. Cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia IV (tenor).

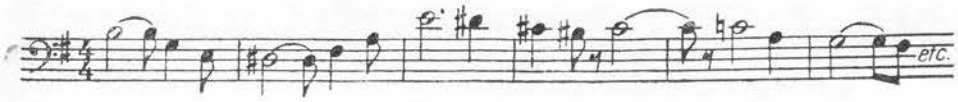
4. Diferență de cvinte: 5 cvinte ascendente, ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale întîlnite în fața lui *fa, do, sol, re* și *la* se vor modifica suitor (cu 1 semiton cromatic), iar restul de alterații accidentale vor rămîne neschimbate.



x = alteratii care nu se schimbă

Să transpunem, spre exemplu, melodia următoare cu o secundă mare mai jos sau cu o septimă mică mai sus.

R. Wagner (1813—1883)
Opera „Parsifal"

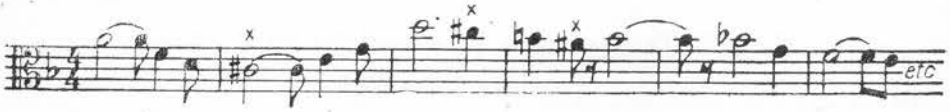


1. Tonalitatea originală : *mi* minor (armură 1 diez).

2. Tonalitatea nouă : *re* minor (armura 1 bemol). Pe linia cvintelor este vorba deci de o transpoziție de la o tonalitate mai expansivă spre una mai depresivă (transpoziție descendentă).

3. Cheia pe care o vom folosi : *do* pe linia III (alto).

4. Diferența de cvinte : 2 cvinte *descendente,* ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale întîlnite în fața lui *si* și *mi* se vor modifica descendent, iar restul alterațiilor vor rămîne neschimbate :



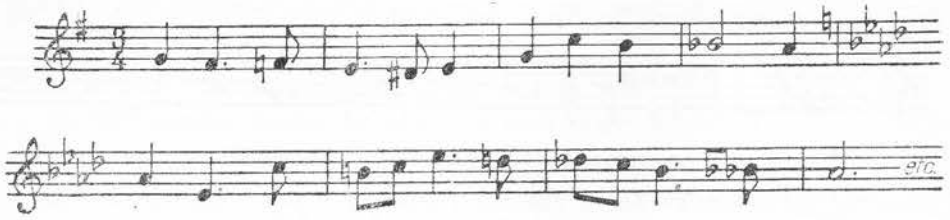
x = alterații care nu se schimbă

§ 115. Transpoziția în cazul cînd pe parcurs se schimbă armura

Cînd pe parcurs se schimbă armura unei piese muzicale, regulile de transpoziție stabilite la armura inițială rămîn valabile și la armura nouă, atît în ceea ce privește cheia folosită, cît și numărul alterațiilor accidentale ce sînt supuse schimbării.

Bineînțeles că la fiecare schimbare a armurii pe parcurs trebuie să ținem cont și de alterațiile constitutive noi.

Să transpunem în cîteva tonalități melodia care urmează :



Din Sol major (1 diez) în La major (3 diezi) = transpoziție la 2 cvinte *ascendente :*

— cheia pe care o vom folosi : *do* pe linia III (alto) ;

— alterațiile accidentale întîlnite în fața lui *fa* și *do* se vor schimba suitor pe tot parcursul (și după înlocuirea armurii), întrucît din tonalitatea *La bemol* major (4 bemoli) se trece în *Si bemol* major (2 bemoli), deci se face o transpoziție tot la 2 cvinte ascendente, cheia păstrîndu-se aceeași.

Din Sol major (1 diez) în Si bemol major (2 bemoli) = transpoziție la 3 cvinte *descendente:*

— cheia pe care o vom folosi: *fa* pe linia IV (bas),

— alterațiile accidentale întîlnite în fața lui *si, mi, la* se vor schimba coborîtor pe tot parcursul (și după înlocuirea armurii), întrucît din tonalitatea *La bemol* major (4 bemoli) se trece în *Do bemol* major (7 bemoli), deci se face o transpoziție tot la 3 cvinte descendente, cheia păstrîndu-se aceeași.

§ 116. Transpoziția la tonalități ce depășesc 7 cvinte diferență

În transpoziția la tonalități ce depășesc 7 cvinte diferență se aplică aceleași reguli descrise mai înainte, cu deosebirea că alterațiile accidentale — pentru notele ce trec peste 7 cvinte diferență — se modifică după principiul dublei urcări sau dublei coborîri, astfel:

În transpoziție ascendentă

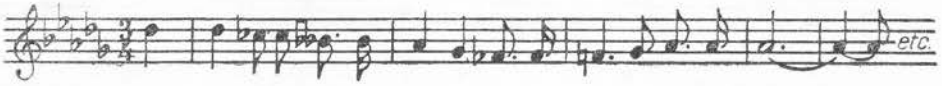
𝄫 *devine* ♮ ; ♭ ⟶ ♯ ; ♮ ⟶ 𝄪

În transpoziție descendentă

𝄪 *devine* ♮ ; ♯ ⟶ ♭ ; ♮ ⟶ 𝄫

Să transpunem — spre exemplu — piesa următoare cu o terță micșorată mai jos sau cu o sextă mărită mai sus:

G. Fauré (1845—1924)
„La bonne chanson", op. 61, nr. 6



1. Tonalitatea originală: *Re bemol* major (5 bemoli).
2. Tonalitatea nouă: *Si* major (5 diezi).
3. Cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia I (sopran).
4. Diferența de cvinte: 10 cvinte ascendente, ceea ce înseamnă că toate alterațiile accidentale se vor modifica astfel: o dată suitor cu 1 semiton cromatic, iar în fața sunetelor ce depășesc 7 cvinte, adică în fața lui *fa, do, sol,* se vor modifica suitor încă o dată printr-un semiton, cromatic, deci, în fața acestora alterațiile se vor urca dublu.

x = *alterație dublu urcată*

§ 117. Transpoziția în lucrările atonale și cele notate fără armură

In cazul cînd trebuie să transpunem lucrări fără un centru tonal stabil sau lucrări care n-au notată armura, în calculul transpoziției pornim ca de la o tonalitate care nu are armură, adică de la *Do* major sau *la* minor, aplicînd apoi toate celelalte reguli cunoscute în transpoziția tonală.

De exemplu: să transpunem la o secundă mare superioară melodia următoare:

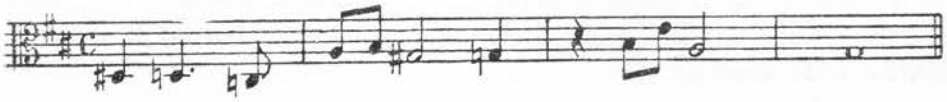
A. Schönberg (1874—1951)
„Six little piano pieces", op. 19, nr. 3

1. Tonalitatea originală: se presupune *Do* major.

2. Transpunerea la o secundă mare superioară ne va da tonica lui *Re* major (2 diezi).

3. Cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia III (alto).

4. Diferența de cvinte: 2 cvinte ascendente, ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale aflate în fața lui *fa* și *do* se vor urca cu un semiton, iar celelalte vor rămîne neschimbate.



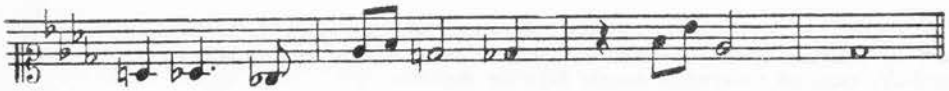
Să transpunem aceeași melodie la o terță mare inferioară:

1. Tonalitatea originală: se presupune *Do* major.

2. Transpunerea la o terță mare inferioară ne va da tonica lui *La bemol* major (4 bemoli).

3. Cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia I (sopran).

4. Diferența de cvinte: 4 cvinte descendente, ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale aflate în fața lui *si, mi, la, re* se vor coborî cu un semiton, celelalte rămînînd neschimbate.



CAPITOLUL XVI

NOTE MELODICE (STRĂINE DE ACORD)

Se numesc note melodice (străine de acord) acele note care, împreună cu cele reale din acorduri, servesc la construirea liniei melodice [1].

În operele muzicale, din punct de vedere armonic, distingem două feluri de note:

1. *Note care fac parte din componența acordului*, numindu-se pentru acest motiv *note reale*;

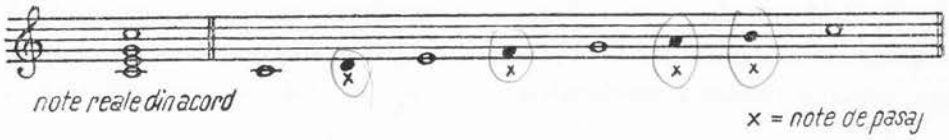
2. *Note care nu fac parte din acord*, ci servesc la formarea *liniei melodice* împreună cu notele reale ale acordurilor, numindu-se, din această cauză, *note melodice*.

Ca note melodice sînt considerate: notele de pasaj (de trecere), broderiile, întîrzierile (suspensiile), apogiaturile, anticipațiile și *échappée*-urile.

În general, toate notele melodice se sprijină pe notele reale din acord și se atașează de ele prin mișcare alăturată, ceea ce ne face să le analizăm în funcție de acestea.

§ 118. Notele de pasaj (de trecere)

Notele melodice care fac trecerea treptată — ascendentă sau descendentă — dintre două note reale din acord se numesc note de pasaj sau de trecere. De exemplu:

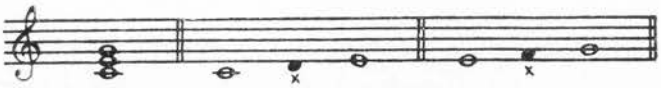


[1] Rolul și funcțiunile *notelor melodice* se determină față de acordurile pe care le însoțesc deci, în armonie. Ele nu trebuie să fie confundate cu *notele ornamentale*, care se determină numai față de melodie.

Ele se întrebuințează pe timpii slabi sau pe fracțiunile slabe ale timpilor, utilizarea lor pe timpii tari transformîndu-le în altfel de note melodice (apogiaturi sau întîrzieri nepregătite).

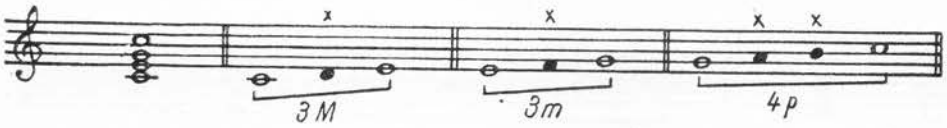
Notele de pasaj sînt de două feluri: *diatonice* și *cromatice*.

a. *Notele de pasaj diatonice* sînt alcătuite din elemente diatonice care se introduc între notele reale din acord, de aceea se scriu respectînd ortografia gamei diatonice:

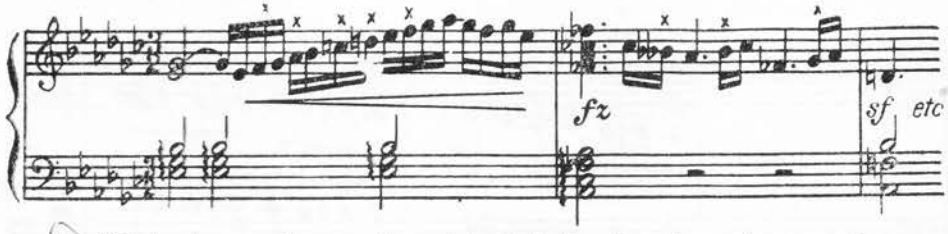


Alterarea cromatică a notelor de pasaj diatonice poate provoca inflexiuni modulatorii:

Între două note reale din acord ce se află la interval de terță putem plasa o singură notă de pasaj diatonică, iar între două note ce sînt la interval de cvartă putem plasa două note de pasaj diatonice:

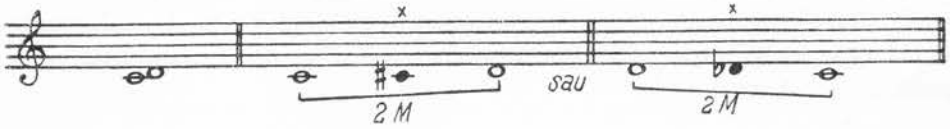


J. S. Bach (1685—1750)
Preludiul nr. 8



b. *Notele de pasaj cromatice* sînt alcătuite din elemente cromatice care se introduc între notele reale din acord și notele de pasaj diatonice, de aceea, se scriu respectînd ortografia gamei cromatice.

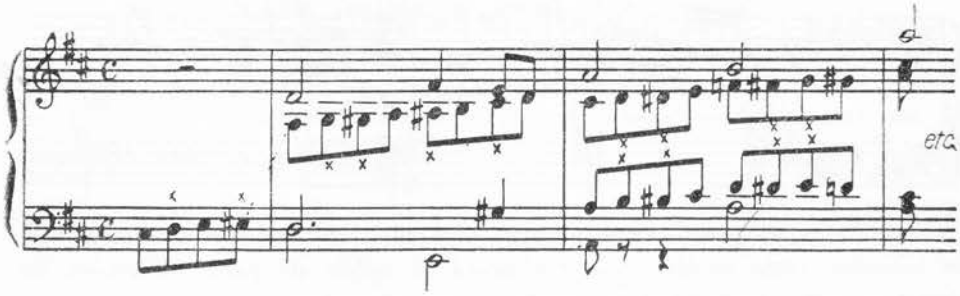
Între două note reale din acord, ce sînt la interval de secundă mare, putem introduce o singură notă de pasaj cromatică :



Între două note reale din acord, ce sînt la interval de terță mare, putem introduce o notă de pasaj diatonică și două note de pasaj cromatice ; iar între două note reale, aflate la interval de terță mică, putem introduce o notă de pasaj diatonică și o notă de pasaj cromatică :

Între două note reale din acord, ce sînt la interval de cvartă perfectă, putem introduce două note de pasaj diatonice și două cromatice :

R. Schumann (1810—1856)
Allegro, op. 8



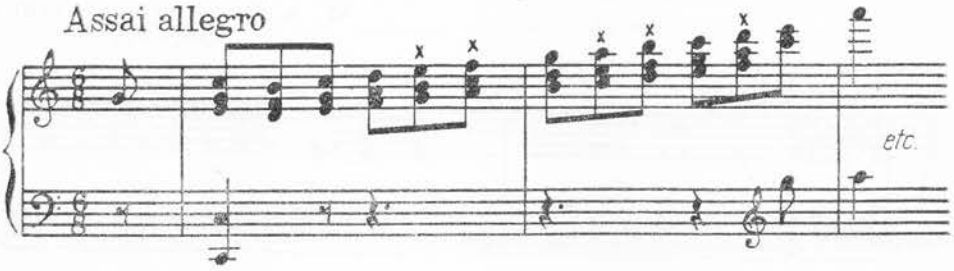
Notele de pasaj diatonice și cromatice pot fi atît la o singură voce — în care caz se numesc *simple* — cît și la două și trei voci deodată — în care caz se numesc *duble* și *triple*.

a. *Note de pasaj simple:*

W. A. Mozart (1756—1791)
Uvertura la opera „Don Juan"

b. *Note de pasaj duble și triple* (formînd acorduri de trecere sau de pasaj):

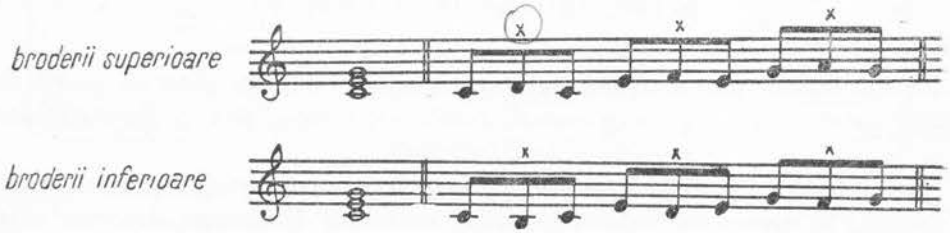
L. v. Beethoven (1770—1827)
Sonata op. 2, nr. 3



§ 119. Broderiile

Broderia este o notă melodică ce urmează unei note reale din acord — la treapta superioară sau inferioară — revenind apoi la aceeași notă.

Dacă se formează cu treapta vecină superioară a notei reale, broderia se numește *superioară*, iar dacă se formează cu treapta vecină inferioară, broderia se numește *inferioară*.

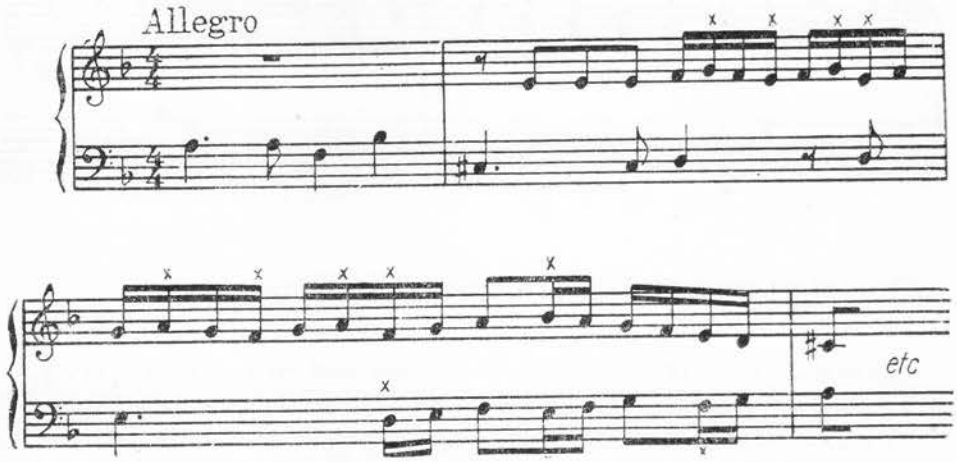


Uneori se folosește și *broderia dublă* (superioară și inferioară) :

Broderiile sînt de natură diatonică, cele inferioare pot fi aduse și la distanță de semiton față de notele reale din acord, fără a avea însă un caracter modulatoriu :

Ele se întrebuințează pe timpii slabi sau pe părțile slabe de timpi, putînd apărea concomitent și la mai multe voci :

W. A. Mozart (1756—1791)
Recviem

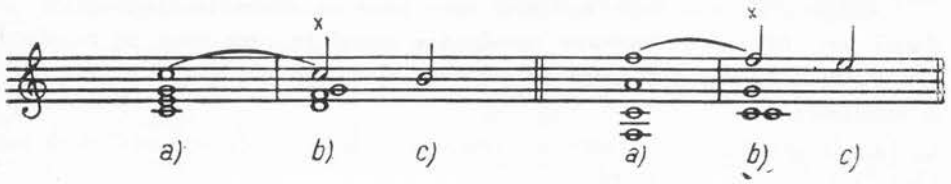


§ 120. Întîrzierile (suspensiile)

Se numesc întîrzieri sau suspensii notele prelungite dintr-un acord în altul, unde acestea devin disonante, rezolvîndu-se apoi prin mișcare treptată pe sunetele a căror apariție a fost întîrziată.

În procesul întîrzierii putem distinge trei momente : (a) pregătirea întîrzierii, (b) momentul întîrzierii (adică, momentul disonanței, deoarece nota

care întîrzie trebuie să fie disonantă față de acordul unde ea apare) și c) momentul rezolvării întîrzierii :



Este necesar să observăm următoarele :

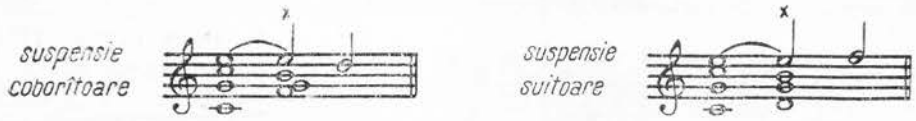
— pregătirea disonanței nu trebuie să fie de durată mai scurtă decît însăși disonanța ;

— disonanța trebuie să fie întotdeauna pe timpul tare sau partea tare de timp ;

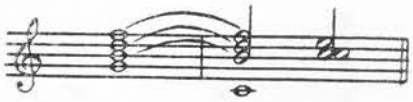
— rezolvarea disonanței trebuie să fie pe timpul slab sau partea slabă de timp.

Din punct de vedere al direcției de rezolvare, întîrzierile pot fi : coborîtoare și suitoare.

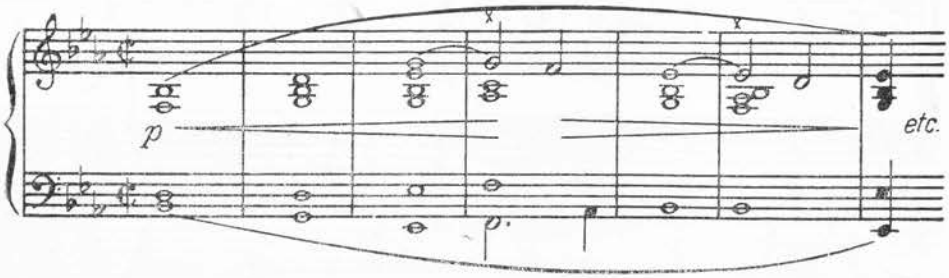
Cele coborîtoare se utilizează la secundă mare sau mică față de sunetul în care se rezolvă, iar cele suitoare, de obicei, la secundă mică :



Suspensiile pot fi la o voce, două și trei voci concomitent, formîndu-se astfel acordurile întîrziate :



R. Wagner (1813—1883)
Opera „Tannhäuser"



x = suspensii

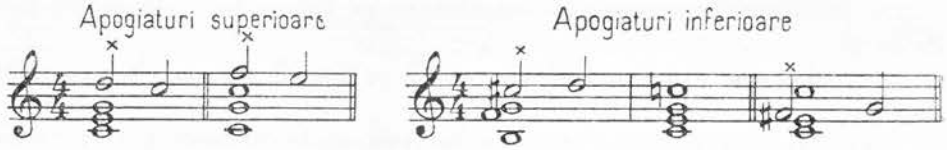
§ 121. Apogiaturile

Apogiaturile sînt note melodice care apar ca disonanțe nepregătite pe timpii tari, înlocuind temporar notele din acord în care apoi se rezolvă[1].

Față de notele din acord pe care le înlocuiesc, ele pot fi: *superioare* și *inferioare*.

a. *Apogiaturile superioare* se formează la interval de secundă mare sau mică față de nota din acord.

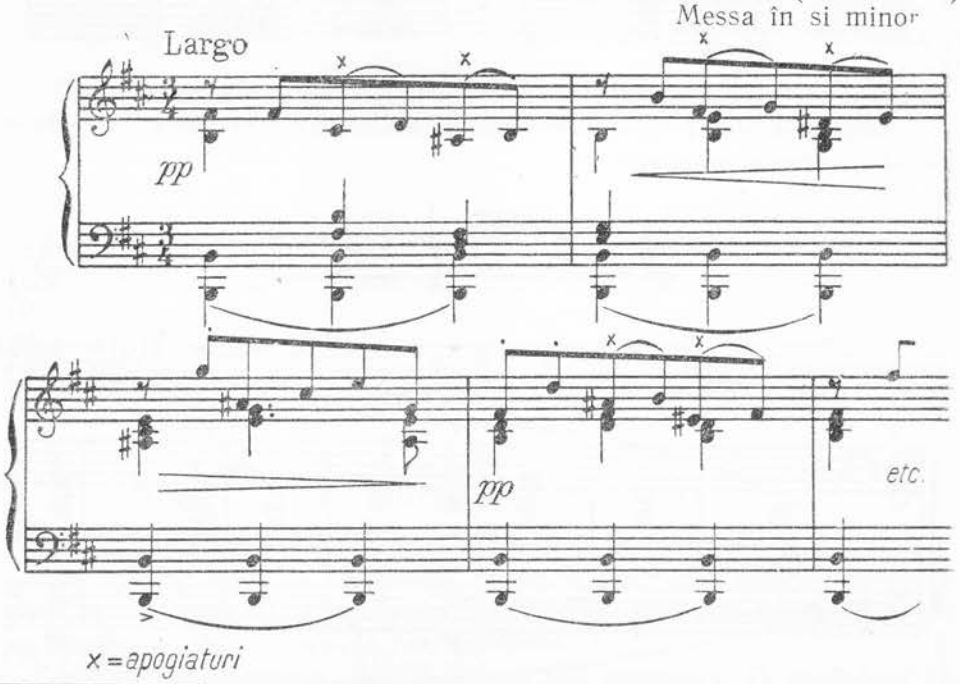
b. *Apogiaturile inferioare* se formează de obicei la interval de secundă mică, modificînd — în cazul alterațiilor accidentale — structura diatonică a melodiei, fără însă a avea caracter modulatoriu:



Apogiaturile (superioare și inferioare) pot fi la o voce, la două și trei voci, putîndu-se forma acordurile apogiate.

În general, apogiaturile sînt supuse tuturor regulilor întîrzierilor, afară de pregătire, deci ele sînt întîrzieri nepregătite.

J. S. Bach (1685—1750)
Messa în si minor



[1] În limba italiană *appoggiare* = a apăsa, a sprijini, a rezema.

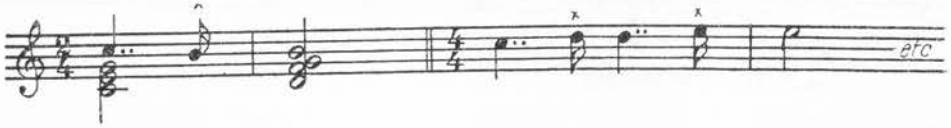
§ 122. Anticipațiile

Anticipațiile sînt notele melodice — străine de acord — care anunță apariția lor ca note reale în acordul următor.

Ele apar, de obicei, pe timpii slabi ai măsurii și sînt de durată scurtă.

Anticipațiile pot fi: *directe* și *indirecte*.

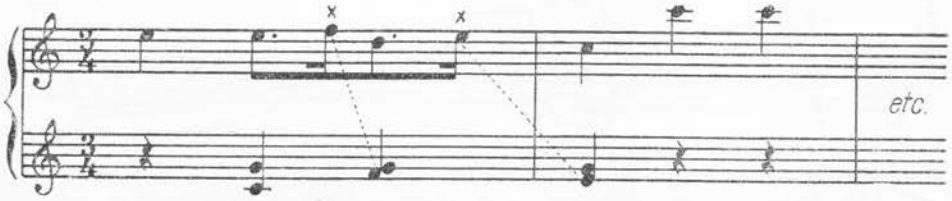
a. *Anticipația directă* se repetă la aceeași voce, rezolvîndu-se deci pe nota pe care a anunțat-o:



L. v. Beethoven (1770—1827)
Sonata pentru pian nr. 20

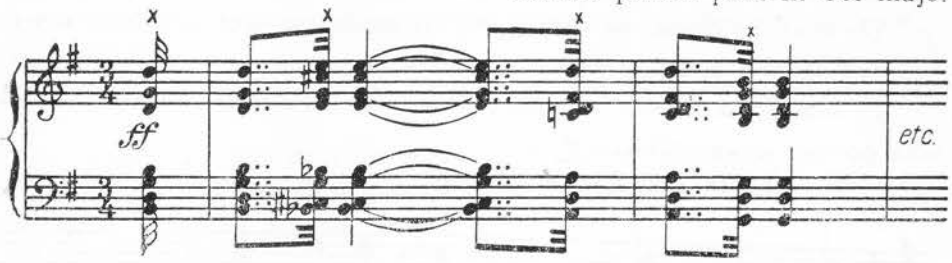
b. *Anticipația indirectă* se rezolvă în acordul următor la altă voce, nu la vocea care a anunțat-o:

J. Haydn (1732—1809)
Sonata pentru pian în Do major



Anticipația poate fi la o singură voce sau la mai multe voci, formîndu-se astfel acordurile anticipate:

P. I. Ceaikovski (1840—1893)
Sonata pentru pian în Sol major

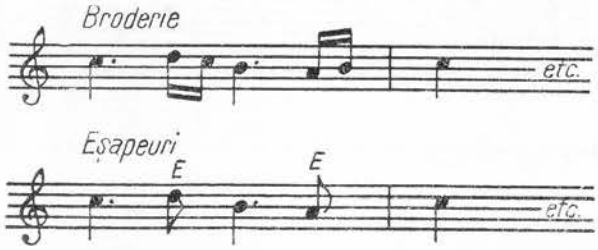


x = acorduri anticipate

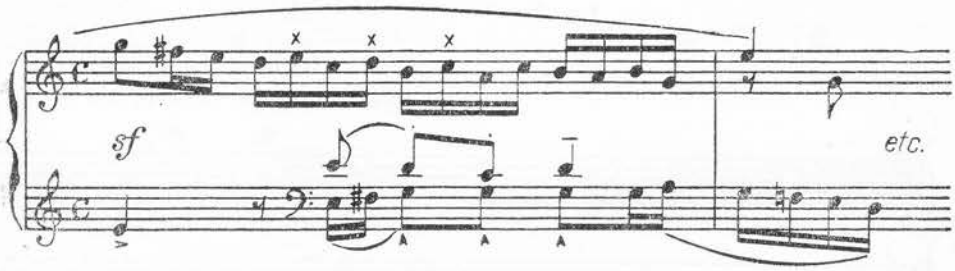
§ 123. Échappée-urile

Échappée-urile sînt note melodice (străine de acorduri) de durată scurtă care nu se rezolvă obișnuit în acordul următor (se sustrag rezolvării normale) [1].

Ele se aseamănă în multe cazuri cu broderiile neterminate și se găsesc numai pe timpii slabi ai măsurii sau pe părțile slabe de timpi. De exemplu:



J. S. Bach (1685—1750)
Sonata II pentru pian



[1] În limba franceză *échapper* = a scăpa, a fugi, a evada.

CAPITOLUL XVII

NOTE ORNAMENTALE

BAROC.

Se numesc note ornamentale sau ornamente acele note și formule melodice auxiliare ce se adaugă liniei melodice de bază, cu scopul de a o împodobi și a o înfrumuseța[1].

Ele s-au definitivat încă din secolele XVII și XVIII cînd au cunoscut o întrebuințare foarte largă. Utilizate inițial cu scopul de a înlocui durata scurtă a sunetelor produse de clavecin, ornamentele au căpătat, cu timpul, prin întrebuințarea lor cu măiestrie, un rol expresiv bine precizat în melodie, integrîndu-se în gîndirea muzicală, așa cum se întîlnesc la marii maeștri ai secolului XIX (Wagner, Chopin, Liszt și alții). Astăzi se folosesc mai mult în literatura instrumentală și mai puțin în literatura pentru voci, cărora le sînt accesibile numai unele dintre ornamente.

În practica muzicală se întîlnesc următoarele forme stabile de ornamente:

1. Apogiatura ornamentală[2]
   - a. scurtă
     - simplă
     - dublă
     - triplă
     - multiplă
   - b. lungă
2. Mordentul
   - a. simplu
   - b. dublu
3. Grupetul
4. Trilul
5. Arpeggiato
6. Glissando
7. Portamento
8. Fioritura
9. Cadența melodică.

---

[1] În limba latină *orno-are* = a împodobi.

[2] Apogiatura se numește ornamentală pentru a se deosebi de apogiatura ce aparține notelor melodice (străine de acorduri).

În general, practica muzicală oferă nenumărate posibilități de interpretare a ornamentelor, aceasta depinzînd de stilul pieselor, compozitor, epoca în care au fost scrise etc. [1].

Ca reguli generale de interpretare a ornamentelor menționăm:

a. Nota care se împodobește cu vreun ornament, făcînd parte din linia melodică de bază, se numește *notă principală* sau *notă reală* față de ornamentul său;

b. Ornamentul își ia durata necesară execuției sale din valoarea notei reale la care este atașat;

c. În ceea ce privește intonația, notele care formează ornamentul sînt supuse efectului armurii;

d. Alterațiile puse deasupra sau dedesubtul semnului de ornamentație privesc sunetele auxiliare — superioare sau inferioare — ale sunetului ornamentat;

e. Nota finală a oricărui ornament trebuie să fie întotdeauna sunetul real al melodiei.

§ 124. Apogiatura ornamentală

Ornamentul melodic format din una sau mai multe note ce se scriu cu caractere mai mici decît cele obișnuite, pe lîngă una din notele principale ale melodiei, poartă numele de apogiatură [2].

După caracterul și durata acesteia, apogiatura poate fi de două feluri: *scurtă* și *lungă*.

a. Apogiatura scurtă

Apogiatura scurtă — numită astfel pentru că în execuție ia o valoare minimală din nota pe lîngă care este pusă — se așază înaintea unei note principale a melodiei și, după numărul sunetelor care o alcătuiesc, poate fi: *simplă, dublă, triplă* și *multiplă*.

Apogiatura simplă este alcătuită dintr-un singur sunet, notîndu-se cu caractere mici printr-o valoare de optime tăiată de o bară oblică și unită prin *legato* cu nota pe care o ornează [3].

---

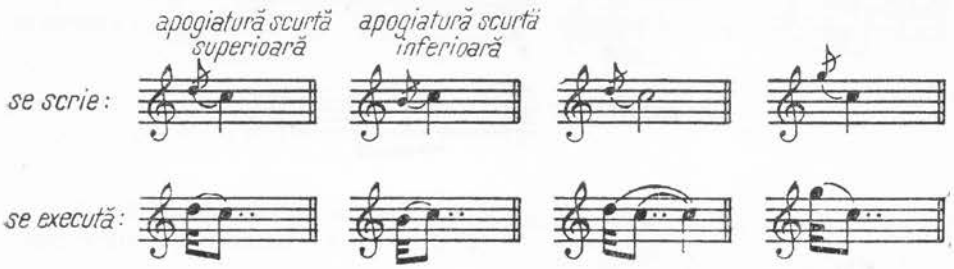
[1] În studiul nostru propunem cele mai frecvente norme de interpretare a ornamentelor, cu aplicarea lor actuală.

[2] În limba germană, apogiatura este cunoscută sub numele de *Vorschlag*.

[3] Apogiatura scurtă simplă se taie printr-o linie oblică pentru a se deosebi de apogiatura lungă.

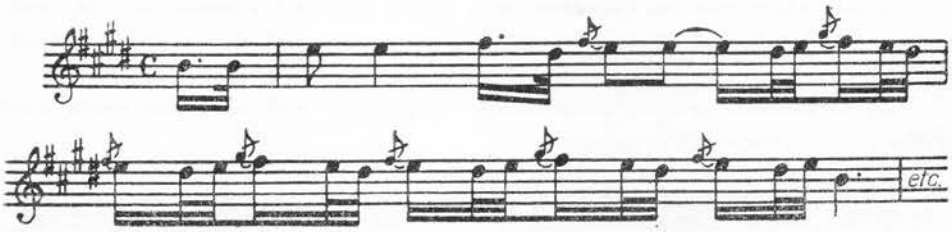
Ea este de obicei o notă vecină superioară sau inferioară față de nota reală a melodiei, dar poate fi și oricare altă notă.

Apogiatura scurtă se execută în toate cazurile cît se poate de repede.



Exemple din literatura muzicală:

L. Boccherini (1743—1805)
Cvintet pentru coarde



M. P. Musorgski (1839—1881)
Tablouri dintr-o expoziție

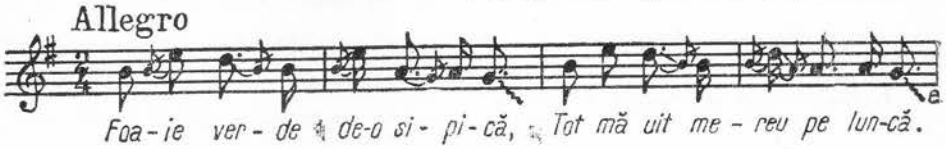
Țarina Abrudului
Joc popular romînesc

Cîteodată, mai ales în muzica populară, se întîlnește și apogiatura scurtă ce urmează după o notă reală din melodie de care ea este legată, în care caz poartă numele de apogiatură scurtă *posterioară* sau *apendiculară*:

se scrie:

se execută:

Tot mă uit mereu pe luncă
Din colecția „Cîntece populare noi"



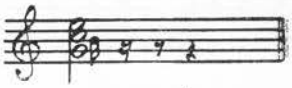
★

Acciaccatura este un ornament mai vechi, scos actualmente din uz, care constă din lovirea scurtă și concomitentă cu un sunet din acord a treptei vecine ce se găsește la o secundă mică inferioară [1].

Ea se notează printr-o linie oblică, ce se pune sub nota din acord care primește un asemenea ornament:

se scrie

se execută



x = acciaccatura

Acciaccatura a fost utilizată în literatura veche pentru clavecin și orgă.

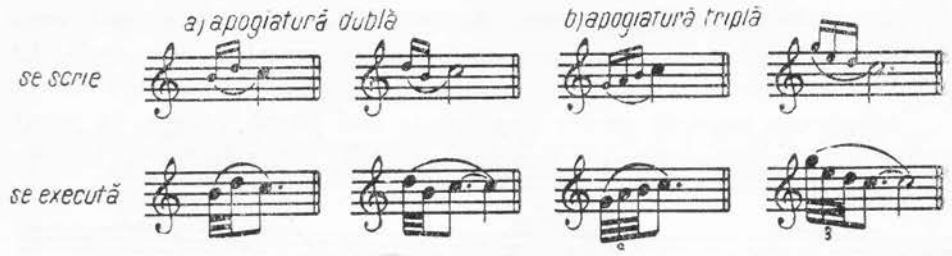
★

Apogiatura dublă și triplă este formată din două, respectiv, trei note ornamentale ce se scriu cu caractere mici înaintea notei reale a melodiei, de care sînt unite prin *legato*. Ele se notează de obicei cu valori de șaisprezecimi, fără însă a fi tăiate prin bară oblică.

Ca și apogiatura simplă, apogiatura dublă și triplă se execută cît se poate de repede, luîndu-și valoarea din nota reală pe care o ornamentează:

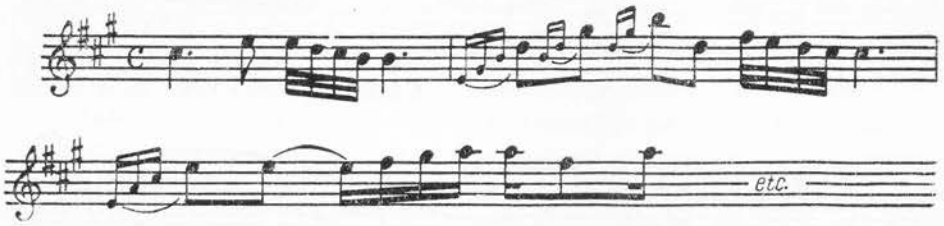
---

[1] În limba italiană *acciaccare* = a lovi, a strivi. În unele tratate sînt numite acciaccaturi și apogiaturile scurte, ceea ce nu este justificat față de sensul cu care acest termen a intrat în teoria muzicii.

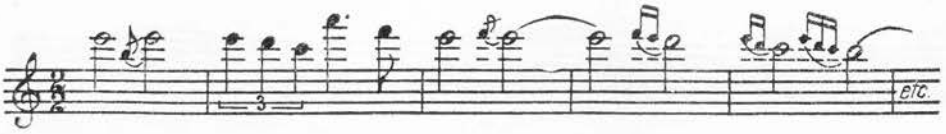


Exemple din literatura muzicală :

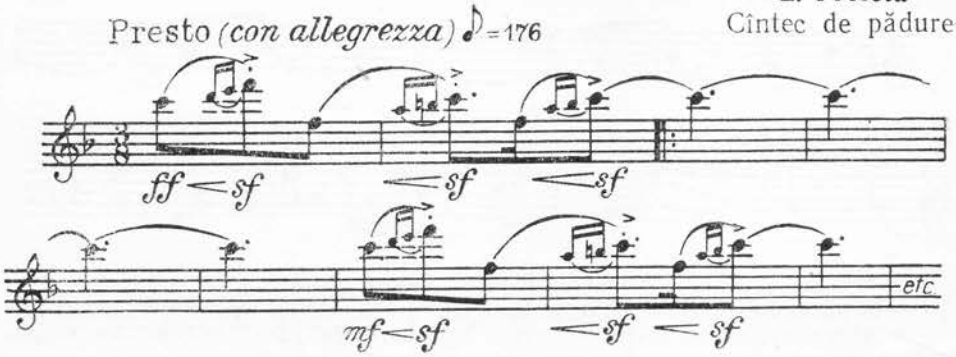
B. Galuppi (1706—1785)
Sonata în La major pentru pian şi harpă



B. Britten
Opera „Peter Grimes"

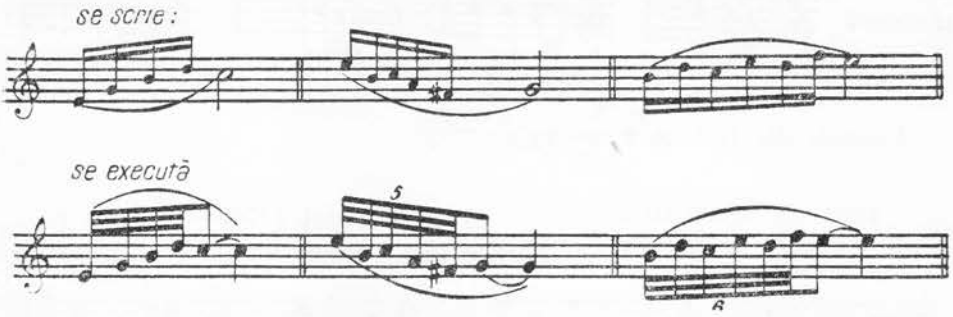


L. Profeta
Cîntec de pădure



— *Apogiatura multiplă* constă din patru sau mai multe note ornamentale, cu mers treptat sau prin salturi, care preced o notă reală din melodie.

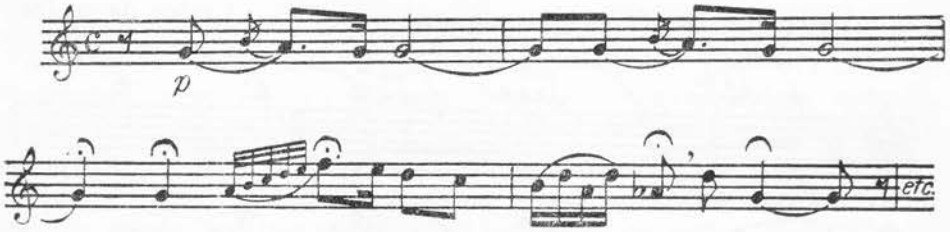
Apogiatura multiplă pentru instrumente mai poartă numele de *pasaj*, iar cea scrisă pentru voce se mai numește *ruladă* [1] sau *coloratură*:



J. N. Hummel (1778—1837)
Concert pentru pian în la minor

Apogiatura multiplă care merge treptat — ascendent sau descendent — spre nota principală a melodiei se mai numește și *tiradă* [2]:

C. Porumbescu (1854—1883)
Serenadă



---

[1] În limba franceză *rouler* = a rostogoli.
[2] În limba italiană *tirata* = întins, în sensul de pasaj alcătuit din sunete treptate.

M. Socor
Poemul simfonic „Mama"

Apogiatura multiplă se mai întîlnește uneori și ca apogiatură posterioară sau apendiculară:

Fr. Liszt (1811—1886)
Rapsodia ungară nr. 2

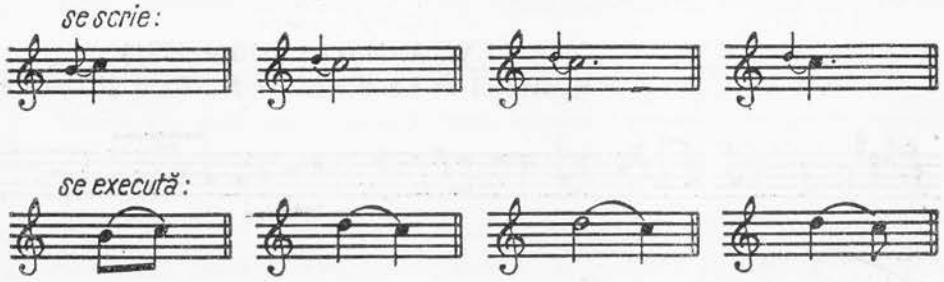
Notă. În exemplul de mai sus, și anume în prima măsură, întîlnim o apogiatură scurtă formată pe același sunet, ca și nota reală, apogiatură ce trebuie considerată ca fiind de natură ritmică.

b. Apogiatura lungă

Apogiatura lungă este ornamentul alcătuit dintr-un singur sunet aflat întotdeauna la treapta imediat superioară sau inferioară a unei note reale din melodie.

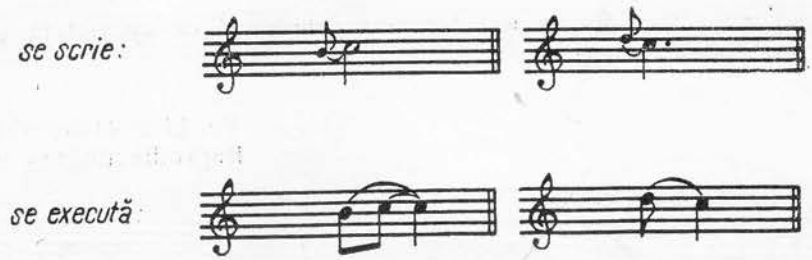
Acest ornament se notează cu caractere mici, ca și apogiatura scurtă, de care se deosebește însă prin aceea că nu este tăiată prin bară oblică. Valorile prin care este redată în scris apogiatura lungă pot fi diferite: doimi, pătrimi, optimi sau șaisprezecimi.

În interpretare, apogiatura lungă, dacă precede o valoare binară, ia jumătate din durata acesteia, iar cînd precede o valoare ternară, apogiatura lungă ia valoarea notei principale, rămînînd, pentru aceasta din urmă, numai valoarea punctului:



Sînt cazuri cînd apogiatura lungă nu respectă cu stricteţe regulile de mai sus, ci se scrie şi se execută cu valoarea în care a fost notată de compozitor.

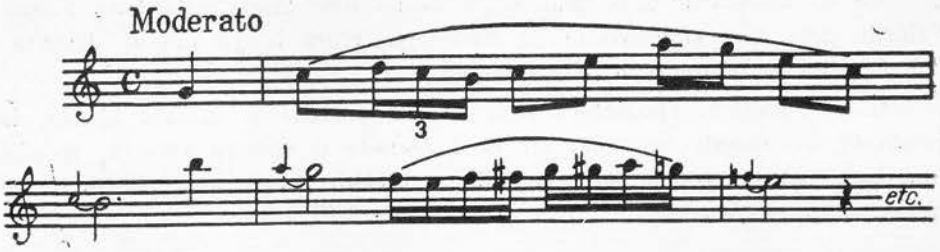
De aceea, ca regulă generală, *apogiatura lungă se execută luînd din nota principală a melodiei o durată egală cu nota în care este scrisă:*



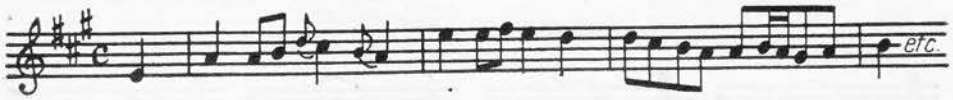
Apogiatura lungă se află întotdeauna pe timpii tari ai măsurii sau pe părţile tari ale timpilor, de aceea ea se interpretează prin accentuare [1], ieşind în evidenţă ca intensitate şi expresie mai mult decît nota reală pe care o ornamentează, motiv pentru care se mai numeşte şi *apogiatură expresivă.* Actualmente, apogiatura lungă ornamentală nu se mai întîlneşte scrisă cu note mărunte, ci se include în linia melodică generală. Ea se mai întîlneşte însă în partituri de muzică veche, în special în cele din epoca preclasică.

Exemple din literatura muzicală:

J. N. Hummel (1778—1837)

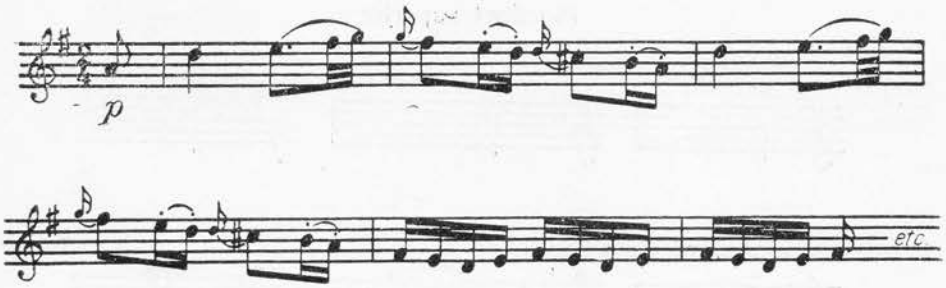


W. A. Mozart (1756—1791)
Cvartetul în La major pentru flaut şi coarde



[1] Vezi nota de la pag. 192.

J. Chr. Bach (1735—1782)
Sonata pentru vioară



§ 125. Mordentul

Mordentul este ornamentul care constă din alternarea rapidă a notei reale din melodie cu nota alăturată (superioară sau inferioară) și revenirea la aceeași notă reală [1].

După cum alternarea la treapta superioară sau inferioară se face o singură dată sau de două ori, *mordentul poate fi simplu și dublu.*

a. *Mordentul simplu* este alcătuit din 3 note: nota reală cu care începe, nota vecină (superioară sau inferioară) și din nou nota reală:

Cînd mordentul se face la nota vecină superioară, acesta se numește *mordent superior* și se notează cu semnul: ∿

Cînd mordentul se face la nota vecină inferioară, acesta se numește *mordent inferior* și se notează cu același semn însă tăiat: ∿̸

Mordentul este un ornament viu, expresiv, executîndu-se cu accent pe nota cu care începe, de unde și numele de mordent [2].

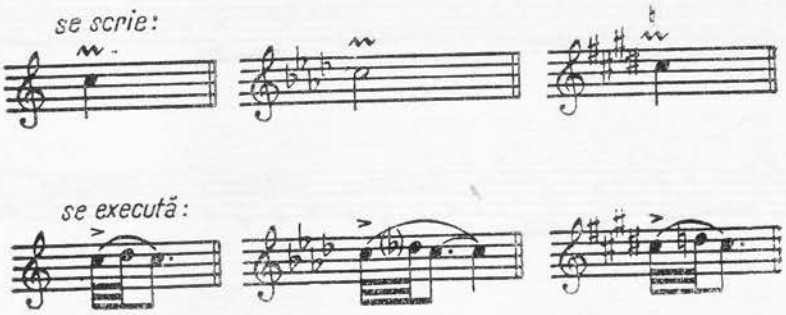
---

[1] În terminologia germană este cunoscut sub numele de *Pralltriller* (tril lovit, izbit).

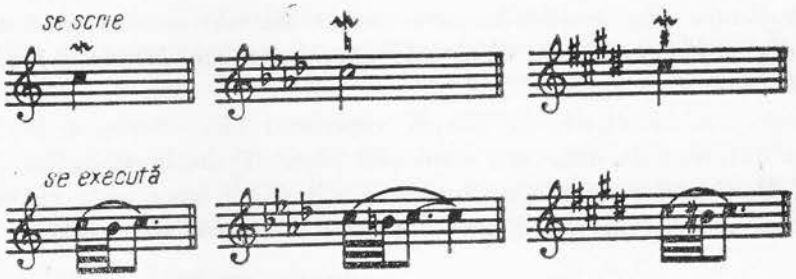
[2] În limba franceză *mordre* = a mușca, iar în limba germană *prallen* = a izbi, a lovi, a ricoșa.

Alteraţiile puse deasupra sau dedesubtul mordentului au efectul următor :

Mordent superior

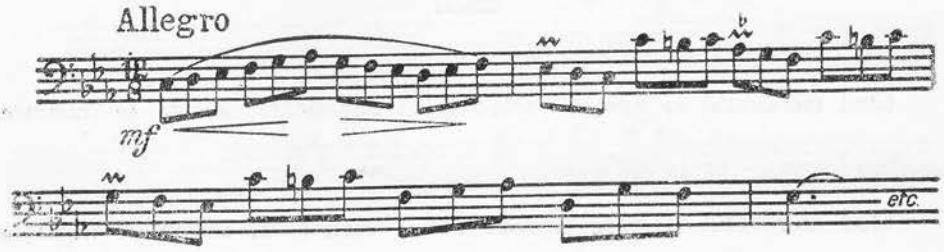


Mordent inferior



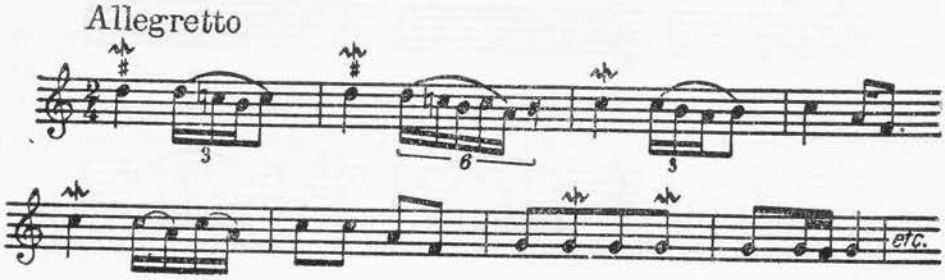
Exemple din literatura muzicală :

J. S. Bach (1685—1750)
Mică fugă la 2 voci pentru pian

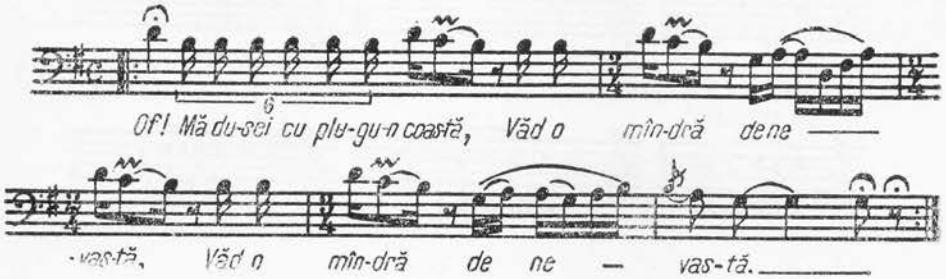


G. Fr. Haendel (1685—1759)
Gigă din „Suita I"

Joc din Beiuş
Din culegerea lui B. Bartók



N. Oancea
Pastorală

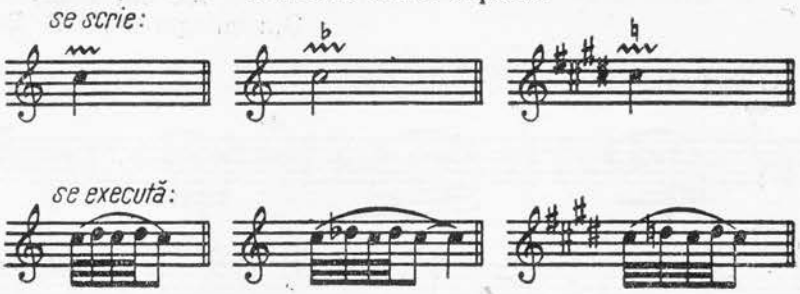


Astăzi, mordentul se mai scrie şi cu note mărunte, în loc de semnul stenografic obişnuit:

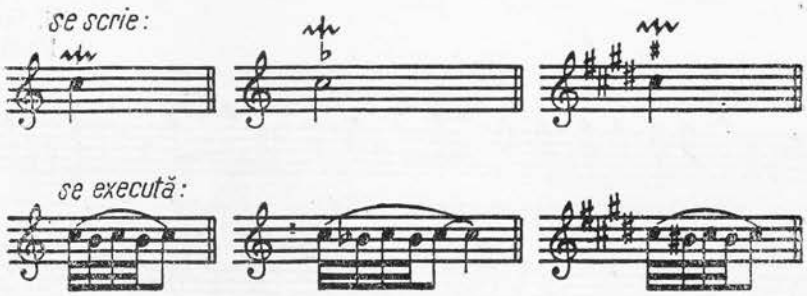
A. Haciaturian
Gaianeh

b. *Mordentul dublu* este alcătuit din 5 note: nota reală care alternează de două ori cu nota vecină superioară sau inferioară, terminîndu-se tot pe nota reală. Cînd alternarea se face la nota vecină superioară, mordentul dublu este socotit superior şi se notează cu semnul ∿∿ iar cînd alternarea se face la nota vecină inferioară, mordentul este inferior, notîndu-se tot cu acelaşi semn, însă tăiat: ∿̸∿

Mordent dublu superior

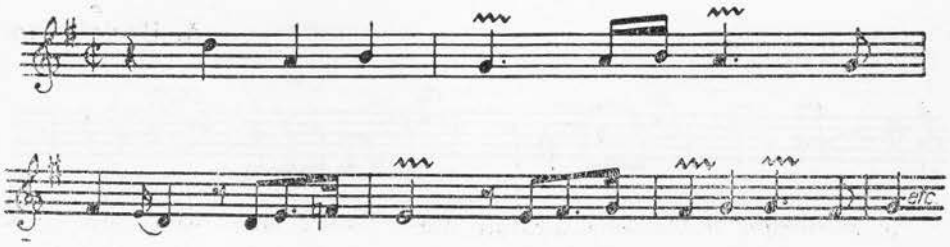


Mordent dublu inferior

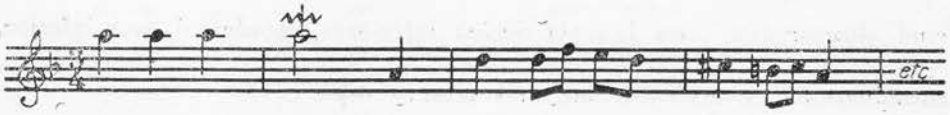


Exemple din literatura muzicală:

Fr. Couperin (1668—1733)
„Recit de Chromborne"



G. Fr. Haendel (1685—1759)
Suita nr. 3 în re minor pentru pian



§ 126. Grupetul

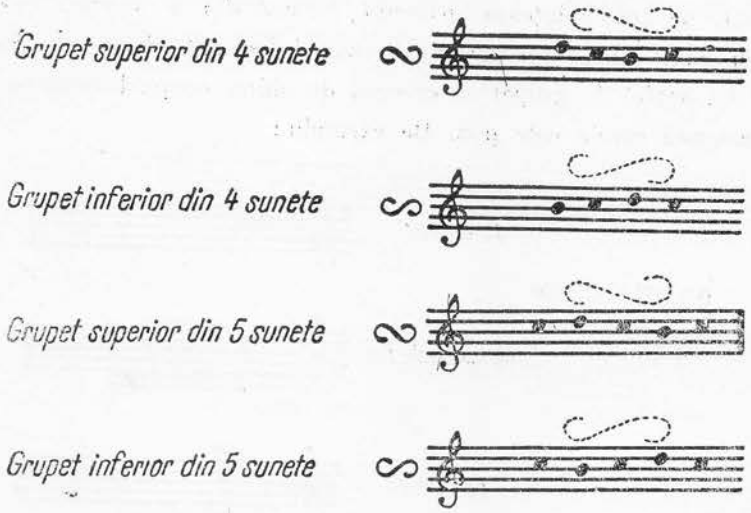
Grupetul este ornamentul format dintr-un grup de 4 sau 5 sunete, în care alternează sunetul real al melodiei cu treapta lui superioară și cu cea inferioară [1].

Cînd este alcătuit din 4 sunete, grupetul începe cu nota vecină a sunetului real, iar cînd este alcătuit din 5 sunete, grupetul începe cu însăși nota reală.

După cum se merge mai întîi la treapta superioară sau inferioară a notei reale, grupetul poate fi: *superior* sau *inferior*.

Grupetul superior se notează prin semnul: , iar grupetul inferior prin același semn răsturnat [2]: .

Grupul de 4, respectiv 5 sunete ale ornamentului alcătuiesc un desen melodic, asemănător semnului stenografic prin care se notează. Dăm mai jos grupetul superior și inferior pe sunetul *do*:



La grupetul alcătuit din 5 sunete, desenul relevă complet linia melodică, față de cel alcătuit din 4 sunete, care este considerat incomplet, fiindcă nu se începe cu sunetul real.

---

[1] În limba italiană *gruppetto* = grup. În limba germană poartă numele de *Doppelschlag* (apogiatură dublă, superioară și inferioară sau invers).

[2] Interpretarea semnului stenografic al grupetului a dat loc la multe controverse, unii considerînd același semn ca grupet superior, iar alții, ca grupet inferior. Pentru evitarea confuziilor, în ultimul timp, grupetul inferior se scrie tăiat spre a se deosebi de cel superior.

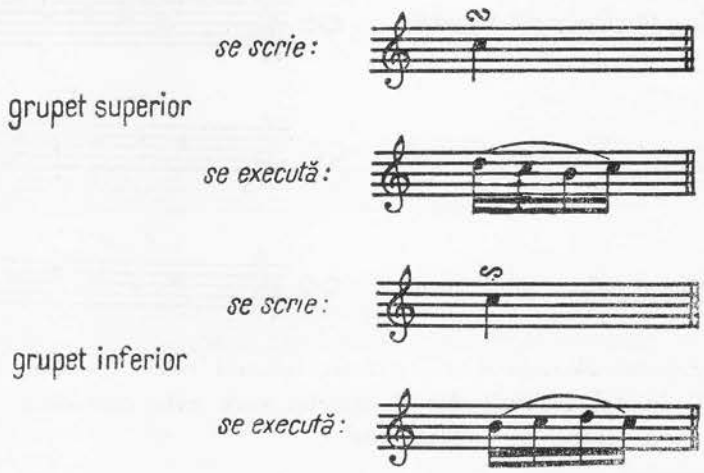
Fiind un ornament grațios și propice melodiei, se întrebuințează mai ales în pasajele cantabile. Față de celelalte ornamente permite o interpretare mai liberă din punctul de vedere al duratei execuției și al caracterului piesei muzicale. Din această cauză, grupetul nu convine tempourilor repezi. Se întîlnește mai ales în muzica stilului rococo și în operele lui Richard Wagner, care l-a utilizat destul de frecvent [1].

În ceea ce privește interpretarea, dintre ornamente, grupetul se prezintă cu cele mai multe variante, în funcție de epoca, școala și stilul componistic.

De aceea, dăm mai jos normele generale de interpretare ale grupetului, cu aplicarea lor cea mai frecventă.

a. Grupetul așezat deasupra unei note

În tempourile mai repezi și pe valori de note mai mici (pătrime, optime etc.), se întrebuințează *grupetul format din 4 sunete,* începîndu-se direct cu nota ajutătoare superioară sau inferioară, după cum ne indică semnul. Un astfel de grupet se execută de obicei ocupînd valoarea totală a notei deasupra căreia este pus. De exemplu:



În tempourile rare și mijlocii se obișnuiește grupetul format din 5 sunete. De exemplu:

---

[1] Pentru acest motiv, unele tratate îl mai numesc *grup wagnerian.*

grupet superior

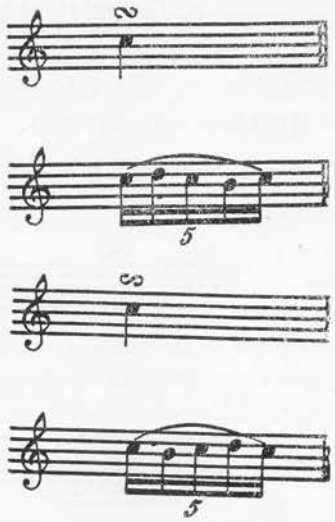
se scrie :

se execută :

grupet inferior

se scrie :

se execută :



În cazul cînd grupetul se află pe o notă de durată mai mare, fie binară, fie ternară (doime sau doime cu punct), acesta se execută la începutul notei reale printr-un grup format din 5 note, astfel :

grupet pe valoare binară

se scrie

se execută

sau

(în mișcări potrivite) (în mișcări rare)

grupet pe valoare ternară

se scrie:

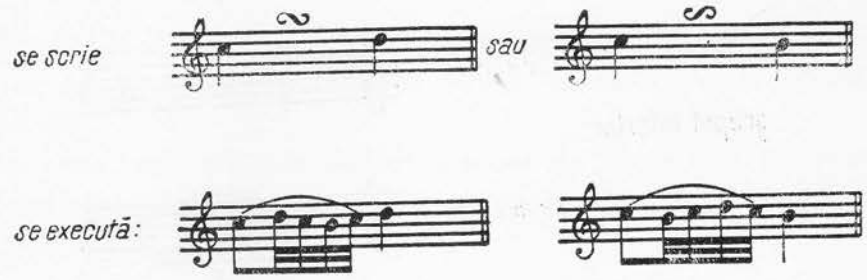
se execută:

sau

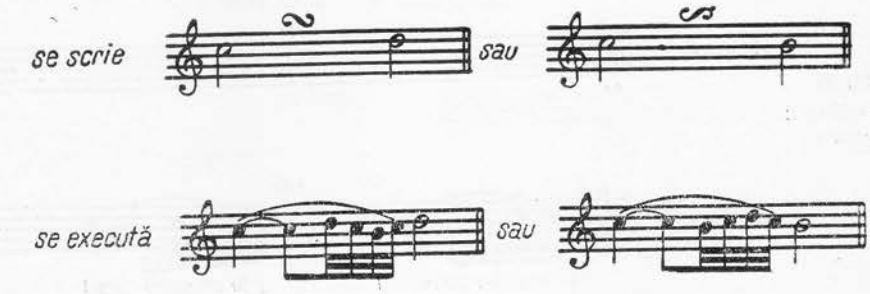
(în mișcări potrivite) (în mișcări rare)

b. Grupetul așezat între două note

Dacă grupetul se află între două note, în cazul cînd acestea sînt de valori mici (pătrime sau optime), iar tempoul este repede, atunci acesta se execută pe a doua jumătate din valoarea primei note:



Dacă însă același grupet — între două note — este așezat după o valoare mai mare (notă întreagă sau doime) și într-un tempo mai rar, acesta se execută pe ultimul sfert al notei după care urmează:

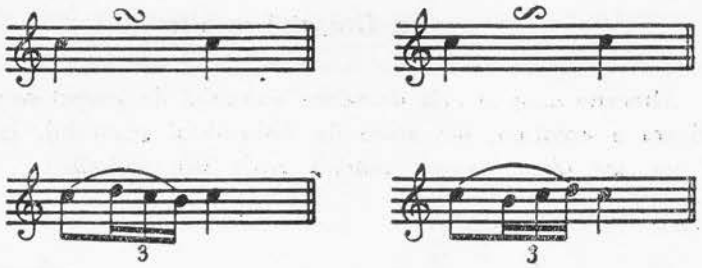


J. Brahms (1833—1897)
Cvartet pentru pian și coarde, op. 25

În cazul cînd grupetul se află între două note de aceeași înălțime, el se execută, sub formă de triolet, pe a doua jumătate a primei note, pentru a se evita repetarea aceluiași sunet:

se scrie:

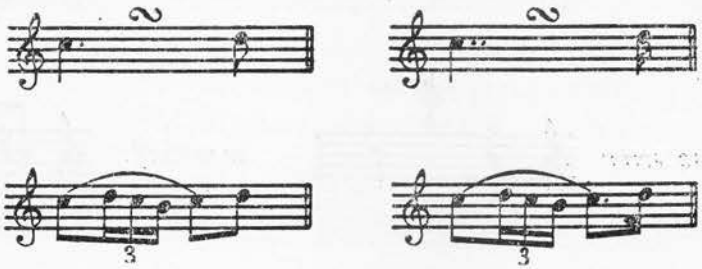
se execută:



În cazul cînd grupetul se află după o notă cu punct, dublu-punct sau triplu-punct, acesta se execută pe a doua jumătate a notei reale, neluînd din durata punctului. În acest caz, grupetul se execută ca și cînd ar fi între două note de aceeași înălțime, punctul fiind socotit ca repetare a aceluiași sunet:

se scrie:

se execută:

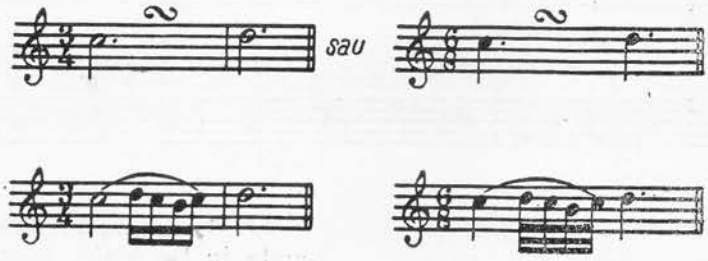


În cazul cînd grupetul urmează după o valoare ternară (o notă cu punct constitutiv), el se execută pe durata punctului constitutiv:

se scrie:

sau

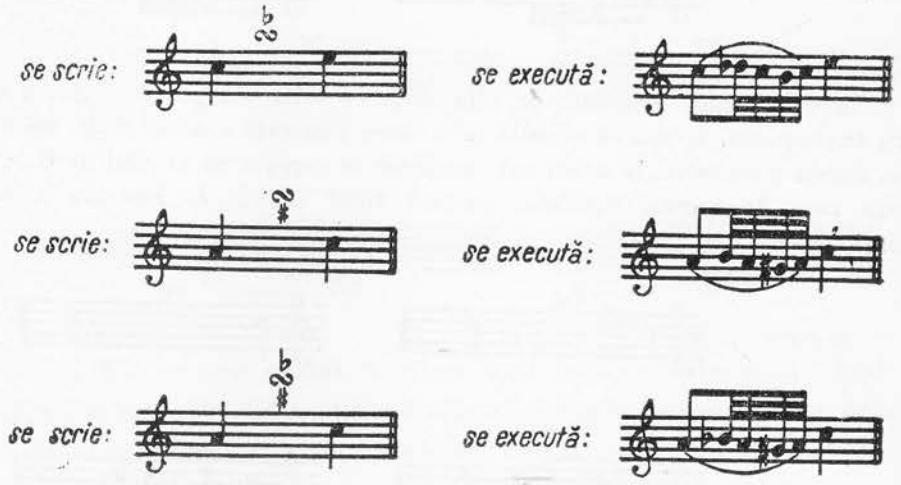
se execută:



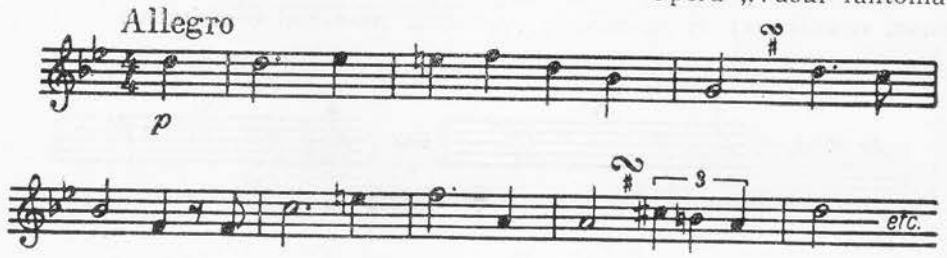
L. v. Beethoven (1770—1827)
Trio în do minor, op. 1, nr. 3

c. Grupetul cu alterații

Alterația care se află deasupra semnului de grupet se referă la nota superioară a acestuia, iar aceea de dedesubtul semnului, la nota inferioară. Ea nu are efect asupra notelor reale din melodie:



R. Wagner (1813—1883)
Opera „Vasul fantomă"

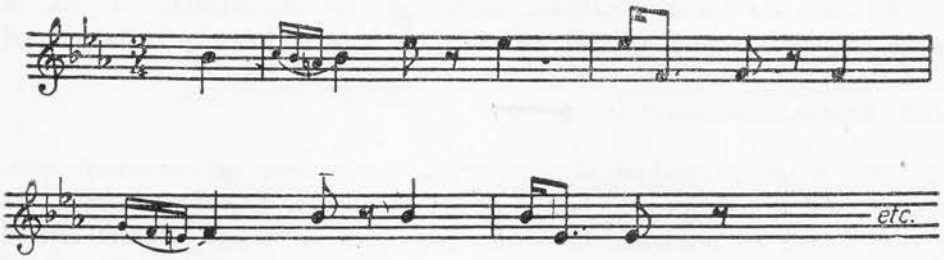


J. Haydn (1732—1809)
Sonata în Do major pentru pian, nr. 35

În afară de semnul stenografic prin care se redă grupetul (∾ sau ∽) acesta se mai întîlnește indicat și cu note mai mici decît cele reale din melodie sau direct *in extenso*:

Grupet scris cu note mai mici decît cele reale:

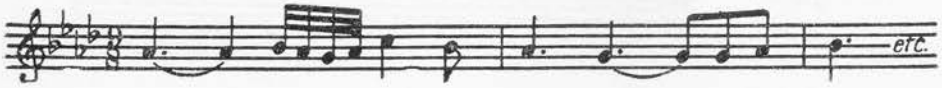
J. Haydn (1732—1809)
Simfonia nr. 103



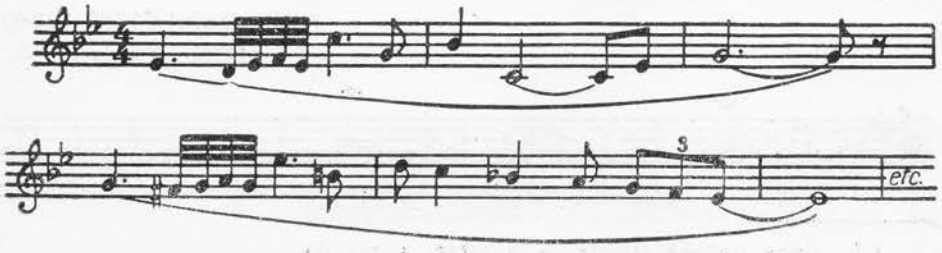
W. A. Mozart (1756—1791)
Sonata pentru vioară și pian în Fa major

Grupet notat „in extenso":

L. v. Beethoven (1770—1827)
Septet, op. 20



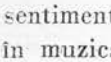
R. Wagner (1813—1883)
Opera „Götterdämmerung"



§ 127. Trilul

Trilul este ornamentul care constă din alternarea continuă, regulată și cît se poate de repede a unei note reale cu vecina ei superioară [1]

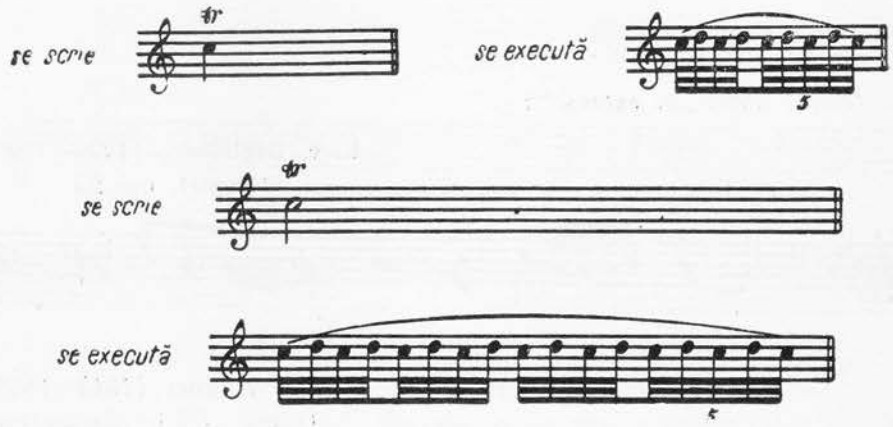
El se notează cu literele *tr* (prescurtare a cuvîntului tril) ce se pun de obicei deasupra și uneori dedesubtul notei reale din melodie.

Dacă nota supusă trilului este de durată mai mare, sau dacă un șir de note de aceeași înălțime trebuie să fie ornamentate cu tril, în acest caz, după semnul trilului se adaugă o linie ondulată pînă în punctul unde încetează ornamentul: 

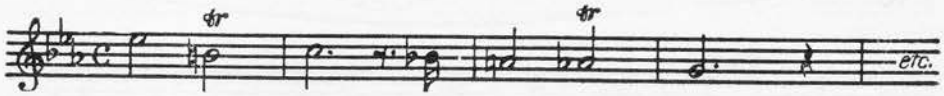
Din punct de vedere al caracterului, trilul este un ornament strălucitor, vioi, fiind propriu sentimentelor luminoase, voioase, tinerești. El a fost folosit cu precădere în muzica preclasică și clasică. Mozart scriind chiar *Simfonia trilurilor*, iar Tartini, *Sonata „Trilul diavolului"*.

Reguli în notarea și interpretarea trilului

Trilul se începe și se termină de obicei cu nota reală, ocupînd valoarea totală a acesteia:

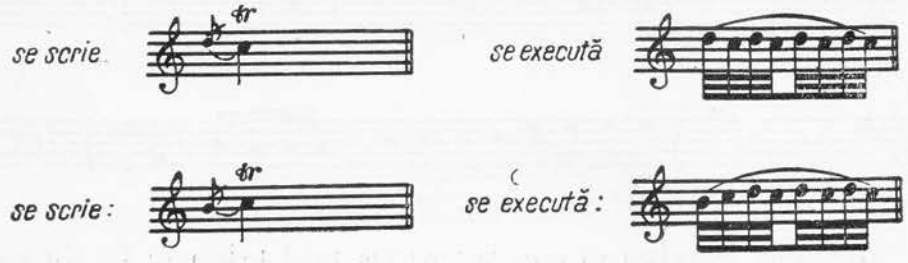


N. Paganini (1782—1840)
Capricii, op. 1, nr. 8

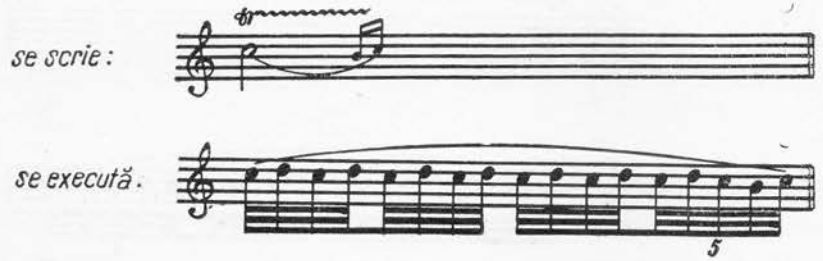


[1] În limba italiană *trillare* = a vibra, a scutura.

Dacă trilul trebuie să înceapă cu nota vecină superioară sau inferioară, atunci notei trilate i se adaugă apogiatura scurtă superioară sau inferioară, în care caz se consideră *tril cu pregătire:*



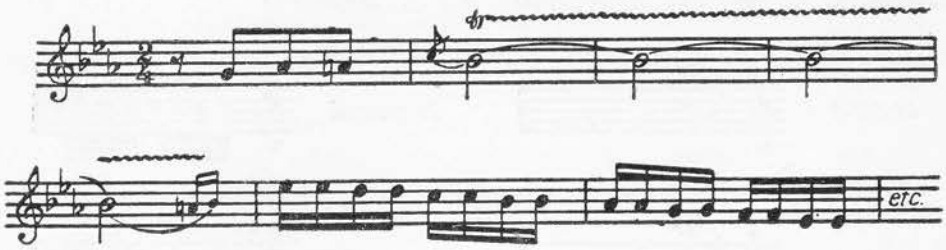
Cînd după o notă cu tril urmează apogiaturi scurte duble, triple sau multiple, acestea se execută la sfîrşitul trilului, considerîndu-se în acest caz *tril cu încheiere:*



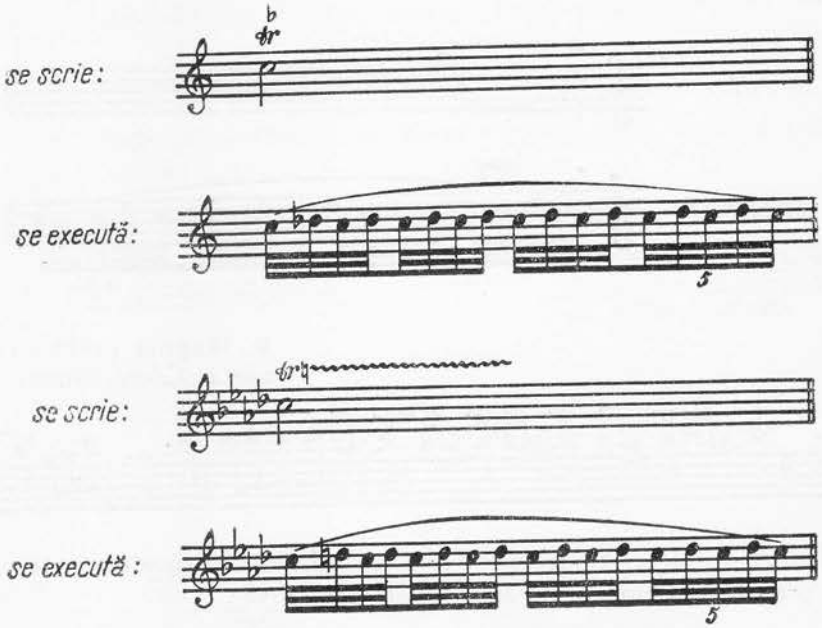
R. Wagner (1813—1883)
opera „Götterdämmerung"

Uneori, trilul are atît pregătire, cît şi încheiere, în care caz nota cu tril va fi precedată şi urmată de apogiaturile respective:

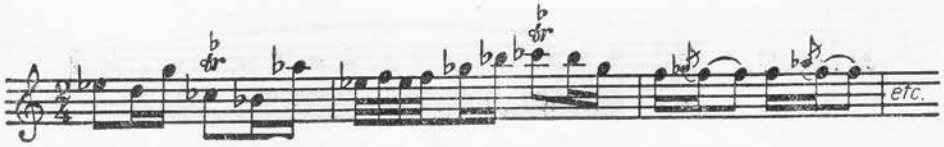
Dinicu — Heifetz
Hora staccato, pentru vioară și pian



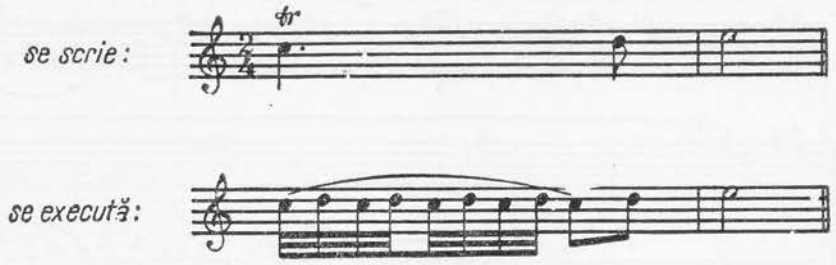
Dacă nota secundară cu care se formează trilul trebuie să fie alterată, aceasta se marchează prin așezarea alterației respective deasupra sau după semnul prin care se înseamnă trilul:



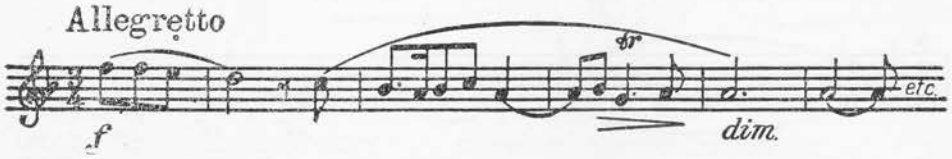
W. Piston
„The Incredible Flutist"
Suită de balet



Cînd trilul se află pe o notă punctată, execuția lui trebuie să se termine în momentul în care începe valoarea punctului:

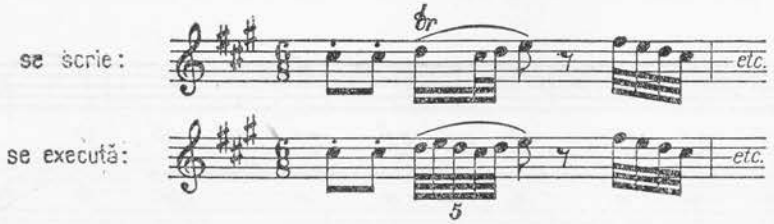


G. Fr. Haendel (1685—1759)
Sonata III pentru pian



În cazul cînd trilul se află pe o notă de durată foarte mică și într-un tempo repede, atunci acesta se execută ca un mordent, sau — cum este cazul în exemplul de mai jos — ca un grupet care începe cu nota reală a melodiei:

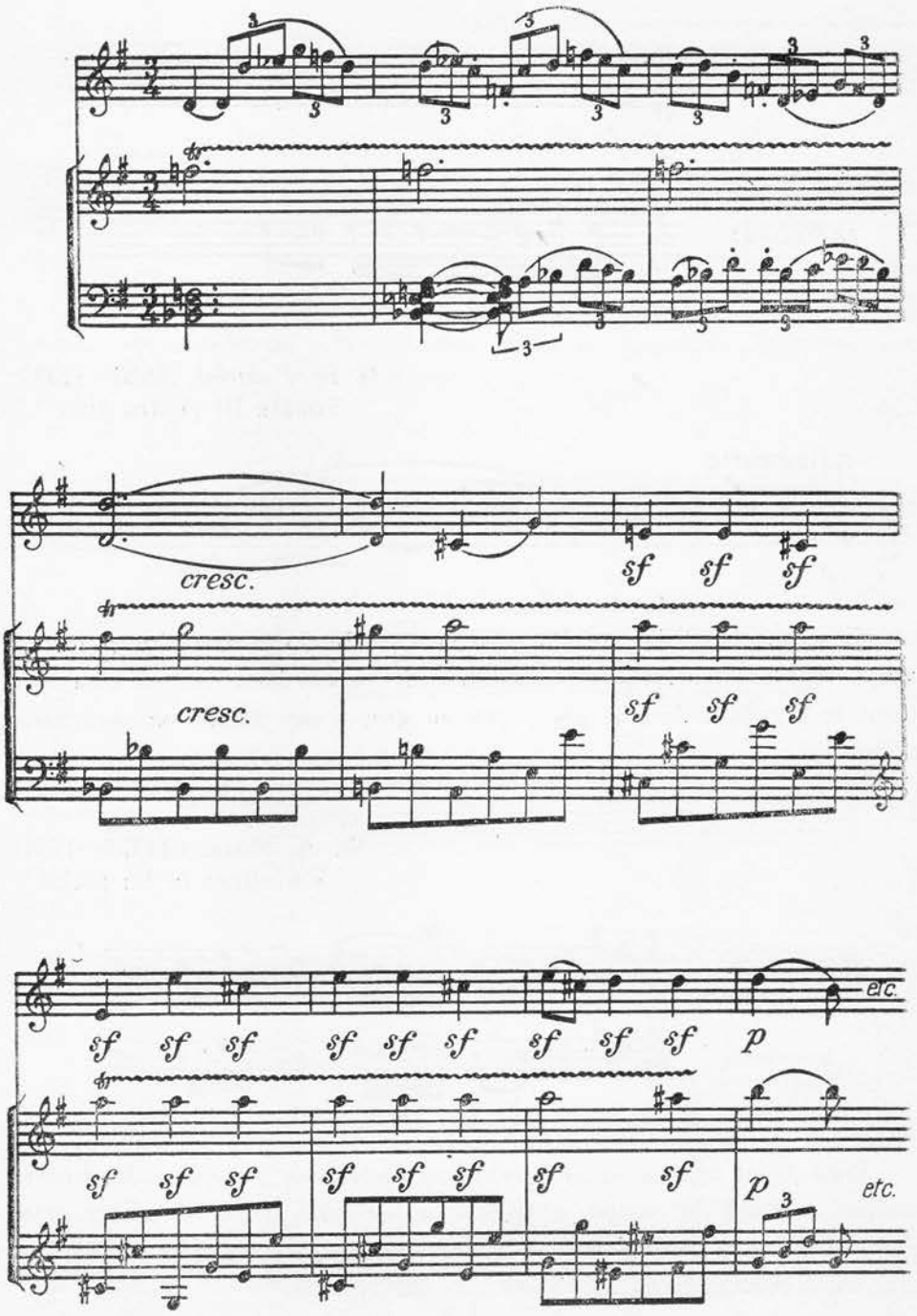
W. A. Mozart (1756—1791)
Variațiuni în La major



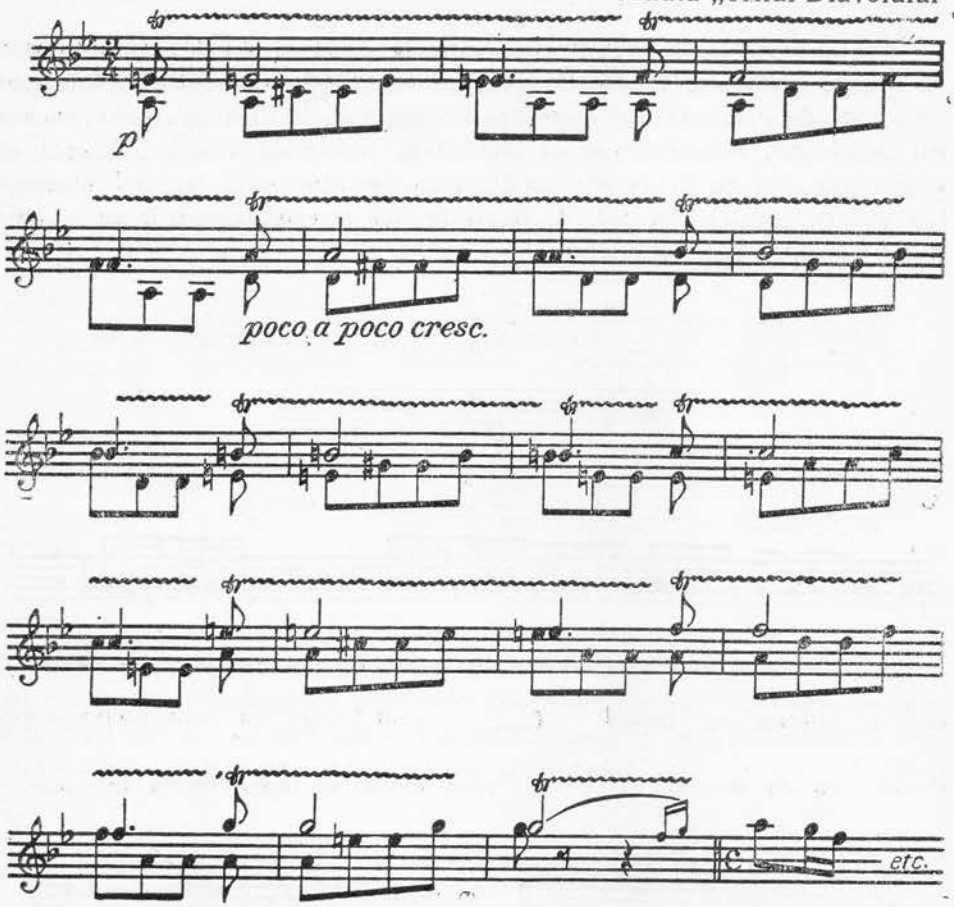
Dacă trilul trebuie să se execute în succesiune pe sunete de diferite înălțimi, semnul de notație al trilului nu se pune decît o singură dată, prelungindu-se în schimb linia ondulată deasupra acestor sunete. În acest caz, trilul poartă numele de *catenă* sau *lanț de triluri*:

L. v. Beethoven (1770—1827)

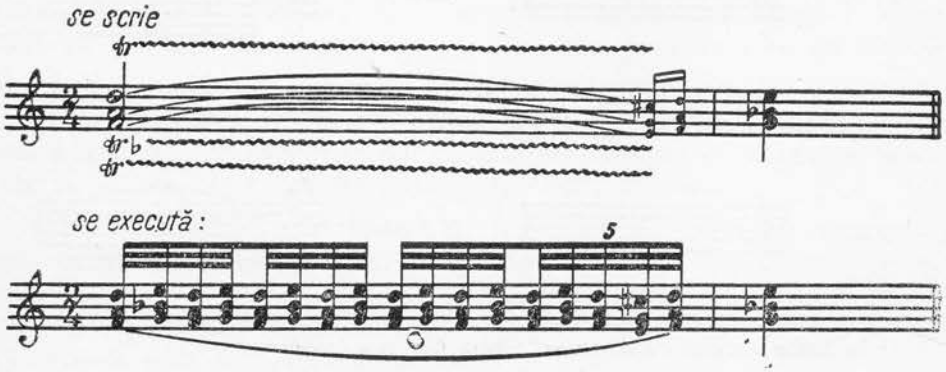
Sonata pentru vioară și pian



G. Tartini (1692—1770)
Sonata „Trilul Diavolului"

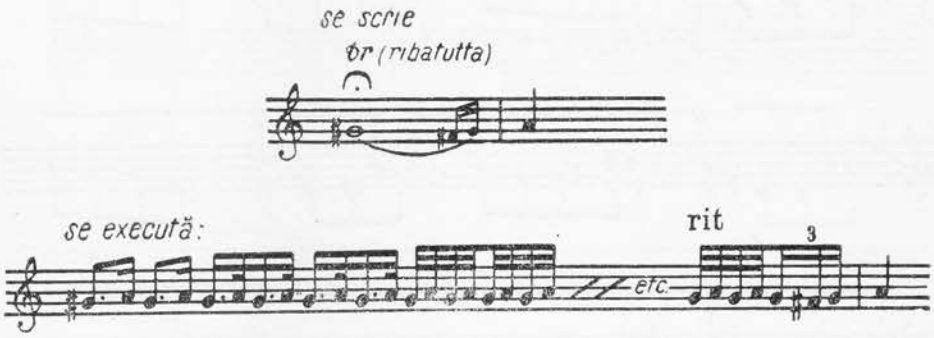


Cîteodată trilul se găseşte la două sau chiar trei voci, executîndu-se concomitent:

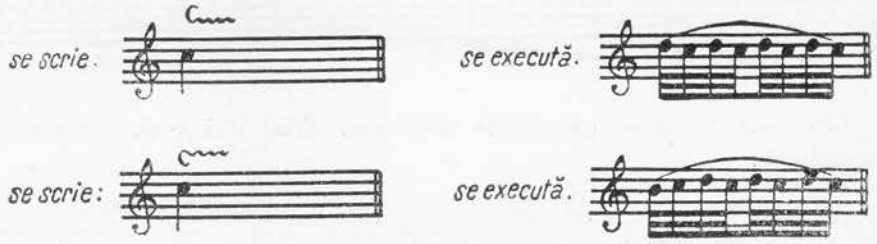


Alte forme ale trilului

În muzica italiană mai veche (secolele XVII și XVIII) se întîlnește un tril de o manieră aparte în execuție, numit *ribatutta*[1]. El se folosește pe o notă de o durată mai mare sau cu coroană. În execuție, un asemenea tril începe rar, subliniindu-se ca intensitate nota reală a melodiei, apoi se accelerează din ce în ce mai mult, pînă se ajunge la un tril obișnuit (cu pulsații egale). La sfîrșit, *ribatutta* își rărește mișcarea, ca o concluzie a întregului ornament:



În literatura preclasică se mai întîlnește un tril provenit din mordent, care se notează cu semnul cînd începe cu nota vecină superioară, sau cu semnul cînd începe cu nota vecină inferioară:

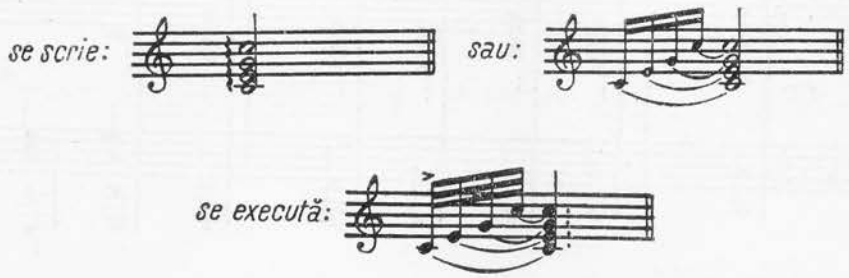


Dacă semnul trilului are la sfîrșit o prelungire, acesta indică un tril cu încheiere:

[1] În limba italiană *ribattere* = a bate din nou (sunetele).

§ 128. Arpeggiato

Arpeggiato[1] *este un ornament mai rar întîlnit în literatura muzicală ce constă din intonarea succesivă şi în mod arpegiat a sunetelor unui acord, în loc ca acestea să fie cîntate dintr-o dată (placat).* El se foloseşte mai ales în literatura pentru harpă — de unde îşi trage numele — şi uneori în literatura pentru pian, notîndu-se printr-o linie verticală ondulată sau prin note mici succesive ce se pun înaintea acordului arpegiat:



În cazuri rare, cînd compozitorul doreşte să se execute un *arpeggiato* în coborîre, atunci se începe de la nota cea mai înaltă a acordului spre cea mai gravă. Însemnarea unui *arpeggiato* în coborîre se face fie prin note începînd cu cea mai acută, fie prin adăugarea la linia frîntă a unei săgeţi care arată sensul coborîtor al acestuia:

La unele instrumente — ca de exemplu la harpă — unde *arpeggiato* este propriu instrumentului, toate acordurile se execută arpegiat, chiar dacă nu poartă semnul respectiv. În acest caz, pasajele care nu trebuie să se execute în acorduri arpegiate, vor avea indicaţia *non arpeggiato.*

Prin *arpeggiato* se obţin puternice efecte de sonoritate, specifice mai ales muzicii cu caracter dramatic. El însă se foloseşte şi în creaţia muzicală cu caracter pastoral, liric, descriptiv etc.

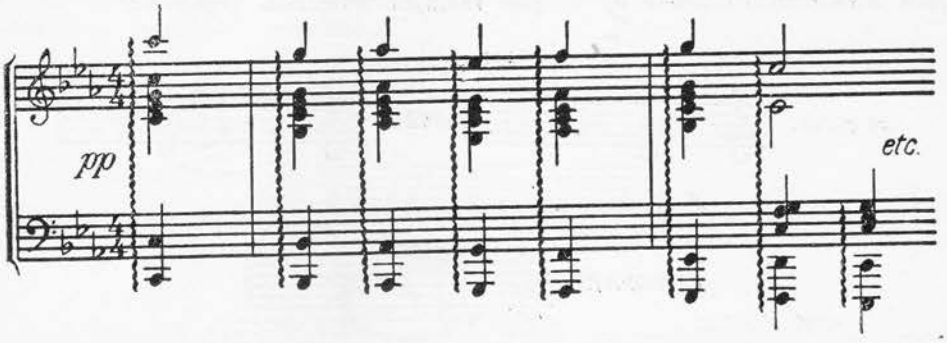
Imaginile poetice, povestitoare, şi în special cele acvative îşi găsesc redarea cea mai sugestivă în muzica pentru harpă, unde acordurile se cîntă arpegiat.

---

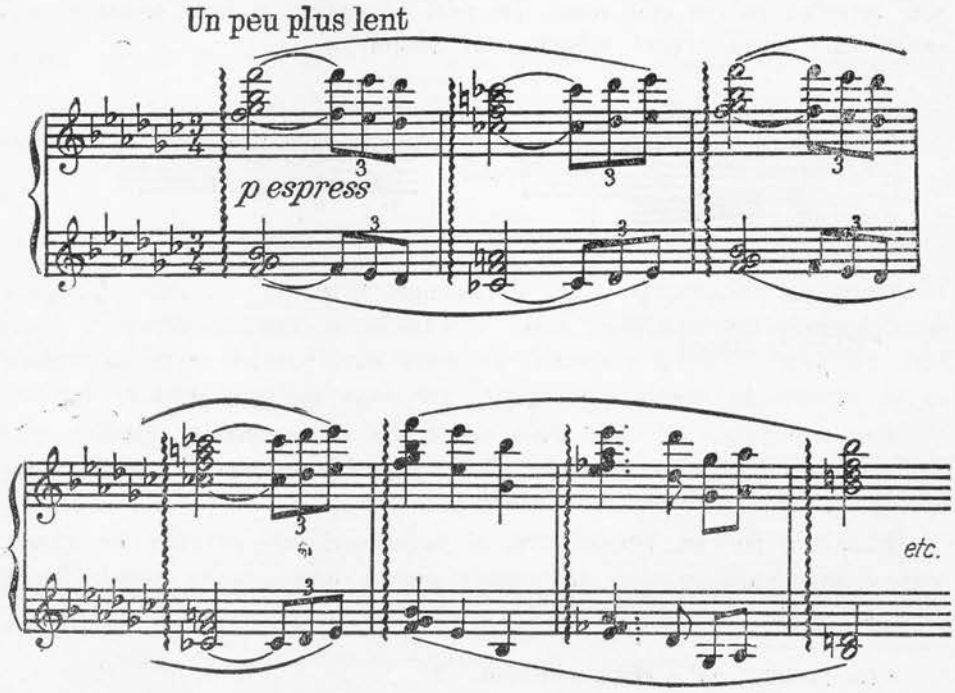
[1] De la stilul de a cînta al harpei.

O succesiune de acorduri arpegiate produce puternice efecte de sonoritate, capabile să redea cele mai diverse stări sufleteşti ca: severitatea, neliniştea, tulburarea, dramaticul — ori lirismul, seninătatea, liniştea etc.

C. Franck (1822—1890)
Preludiu, coral şi fugă pentru pian



M. Ravel (1875—1937)
Introducere şi Allegro pentru harpă



§ 129. Glissando

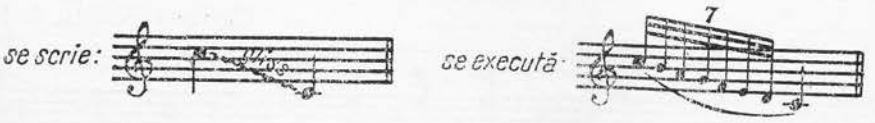
Glissando este ornamentul care constă din alunecarea rapidă și egală de la o notă la alta a melodiei prin sunetele intermediare [1].

El se notează fie prin termenul *gliss.*, ca prescurtare de la *glissando*, fie printr-o linie ondulată sau dreaptă ce se pune între cele două note extreme ale ornamentului.

Ca durată, *glissando* își ia valoarea din nota cu care începe:

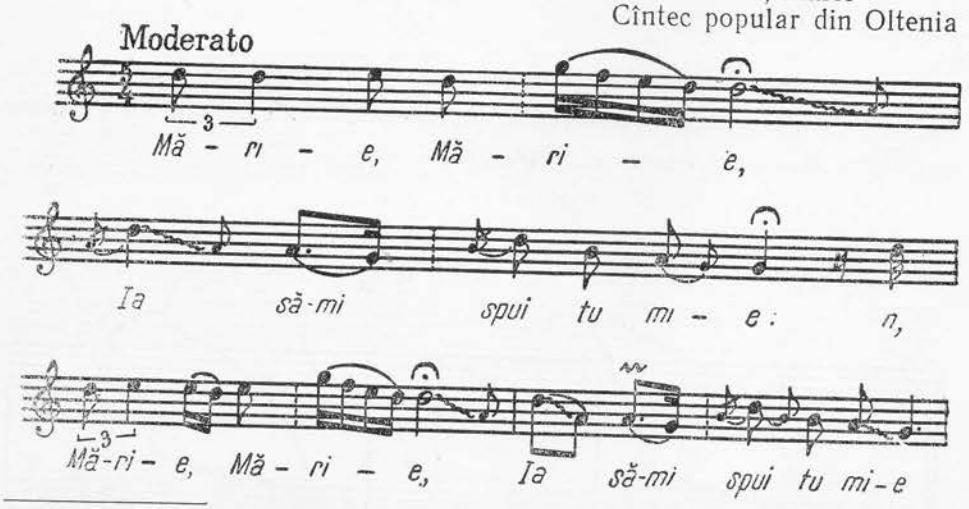
Glissando în urcare

Glissando în coborîre

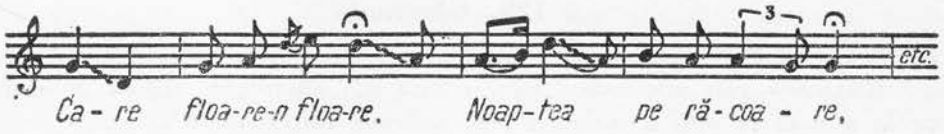


La voci, *glissando* se face pe intervale mai mici decît octava, alunecîndu-se ușor și rapid prin fiecare sunet al scării cromatice, adică prin semitonuri:

Mărie, Mărie
Cîntec popular din Oltenia



[1] În limba franceză *glisser* = a aluneca.

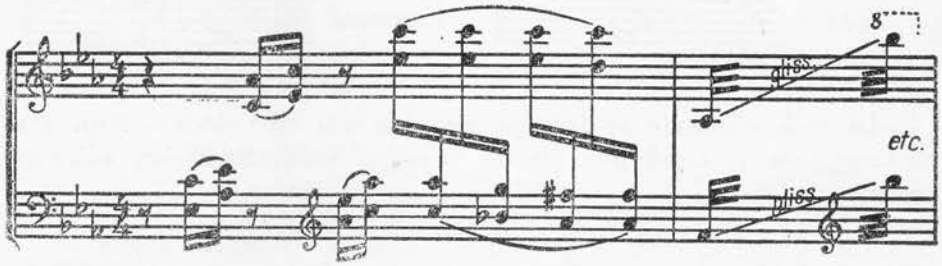


La instrumente, *glissando* se execută diferit, datorită posibilităţilor tehnice ale fiecărui instrument. Spre exemplu, la instrumentele cu coarde (vioară, violă, violoncel) *glissando* se execută trecîndu-se prin succesiunea cromatică a sunetelor intermediare.

La pian, *glissando* se obţine mai frecvent pe scara sunetelor naturale.

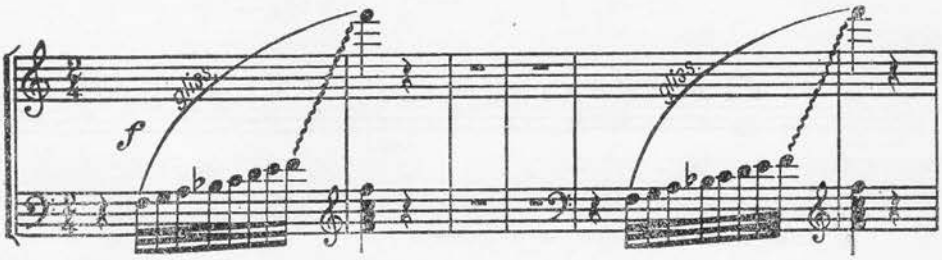
La harpă însă sînt posibile diferite forme de *glissando*, cu structura cea mai variată: note diatonice cu modificări cromatice, note repetate, acordurile de septimă micşorată, gama prin tonuri întregi etc.

R. M. Glier (1875—1956)
Concert pentru harpă



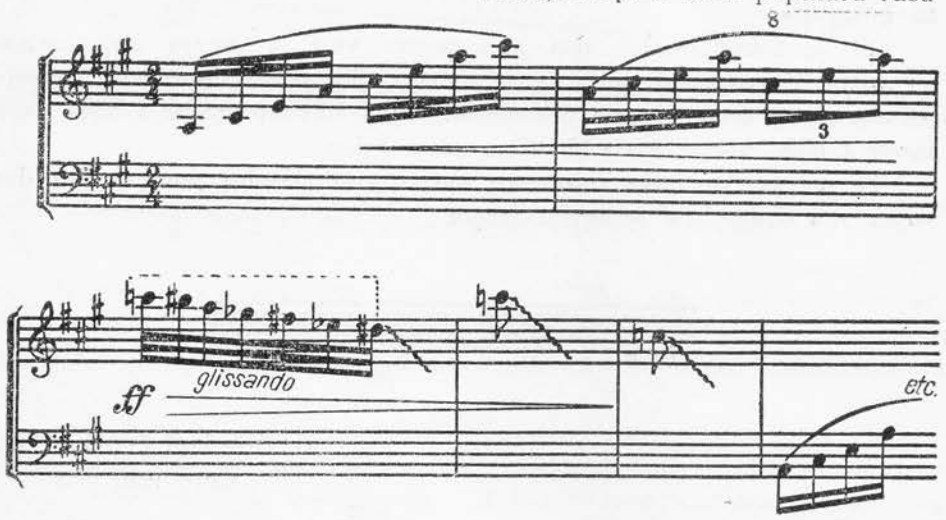
Uneori, sunetele prin care trebuie să se parcurgă în *glissando* sînt indicate de compozitor la începutul ornamentului, în care caz se va urma această succesiune pentru tot *glissando*:

V. Iuşceanu
Tablouri simfonice



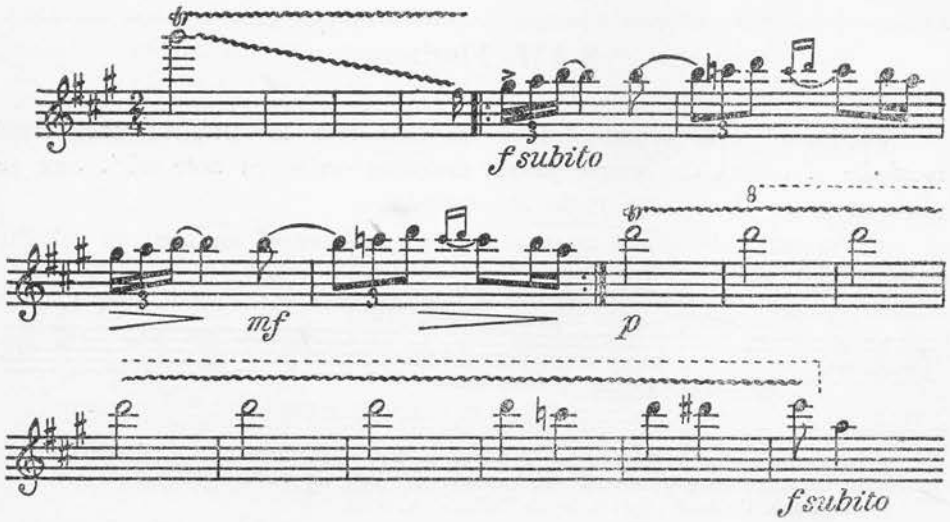
Alteori, *glissando* se face fără punct de oprire, ca în exemplul de mai jos:

V. Vinogradov
Variațiuni pe o temă populară rusă



Un efect onomatopeic remarcabil se obține din combinația trilului cu *glissando* în imitația la vioară a cîntecului ciocîrliei:

Gr. Dinicu (1889—1949)
Ciocîrlia



§ 130. Portamento

Portamento[1] este un ornament ce constă din purtarea legată a vocii sau a intonației de la un sunet la altul prin cîteva sunete vecine celor reale. În *portamento* deci nu se trece prin toate sunetele intermediare ca în *glissando.*

El se întrebuințează mai ales pentru voci și pentru instrumentele cu arcuș. Portamentul ajută la sublinierea, din punct de vedere expresiv, a celor două sunete legate printr-însul, fiind utilizat pentru a reda sentimente tandre, uneori triste și de un adînc lirism.

Se notează printr-un *legato* cu indicația rezumativă *port.*, scrisă deasupra sau dedesubtul semnului *legato :*

G. Giordani (1744—1798)
Caro mio ben

Dacă nu se execută cu grijă și rezervă, *portamento* devine un procedeu neartistic și lipsit de gust.

§ 131. Fioritura

Fioritura[2] este ornamentul ce se întîlnește la sfîrșitul unei fraze muzicale și constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note reale ale melodiei.

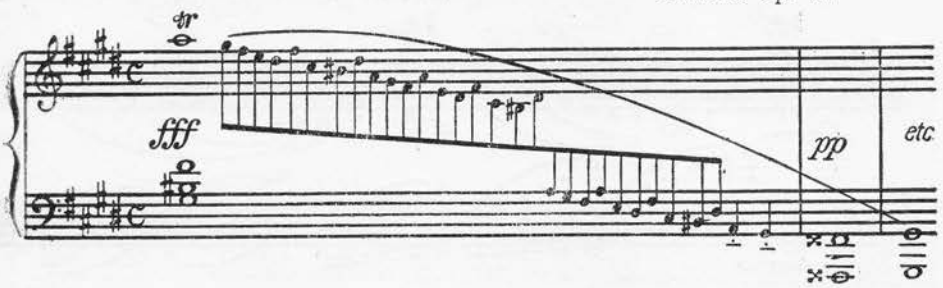
Ea urmează de obicei după o notă cu coroană și nu intră în calculul măsurii :

---

[1] În limba italiană *portare* = a purta, a duce (*portamento* = purtarea vocii) În limba franceză este cunoscut sub numele de *port de voix.*

[2] În limba italiană *fiorire* = a înflori, a orna.

L. v. Beethoven (1770—1827)
Sonata op. 27



§ 132. Cadența melodică sau de bravură

În piesele de mai mare amploare, cum sînt concertele intrumentale, de obicei în locul unde lucrarea se află la punctul său culminant se întîlnește un pasaj ornamental de o durată mai mare numit *cadență melodică.*

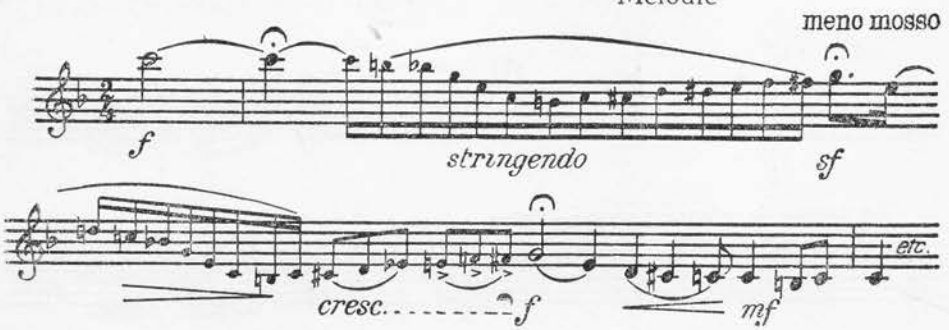
Ea constă din întrebuințarea diferitelor ornamentații construite pe tematica lucrării, servind pentru a arăta posibilitățile tehnice, de bravură și de virtuozitate ale interpretului. Ca și *fioritura,* cadența melodică nu intră în calculul măsurii.

Cadențele melodice sînt scrise de obicei de către compozitori, ele însă pot fi create și de interpreți, folosind materialul tematic al lucrării respective.

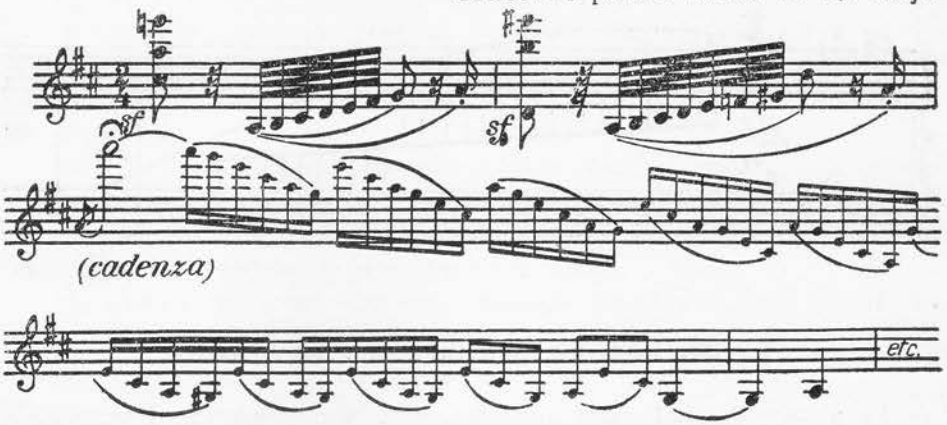
Cînd se ajunge la coroana de unde se începe cadența. ansamblul se oprește, lăsînd pe solist să-și desfășoare singur arta sa de interpret și de virtuoz. După terminarea cadenței, care de obicei se face tot pe o coroană, ansamblul reintră în execuția obișnuită a piesei. Există și cadențe melodice vocale, dar cele mai folosite sînt cadențele instrumentale.

Exemple din literatura muzicală :

A. Rubinstein (1829—1894)
Melodie



J. Brahms (1833—1897)
Concertul pentru vioară în Re major



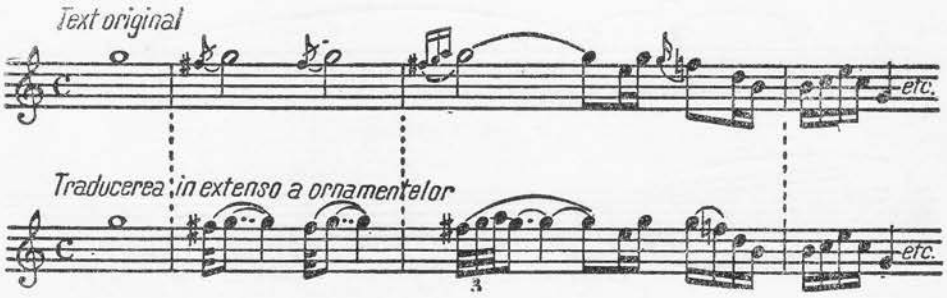
★

În general, ornamentele melodice nu au fost interpretate întotdeauna la fel ci, variind de la epocă la epocă, ba chiar de la compozitor la compozitor.

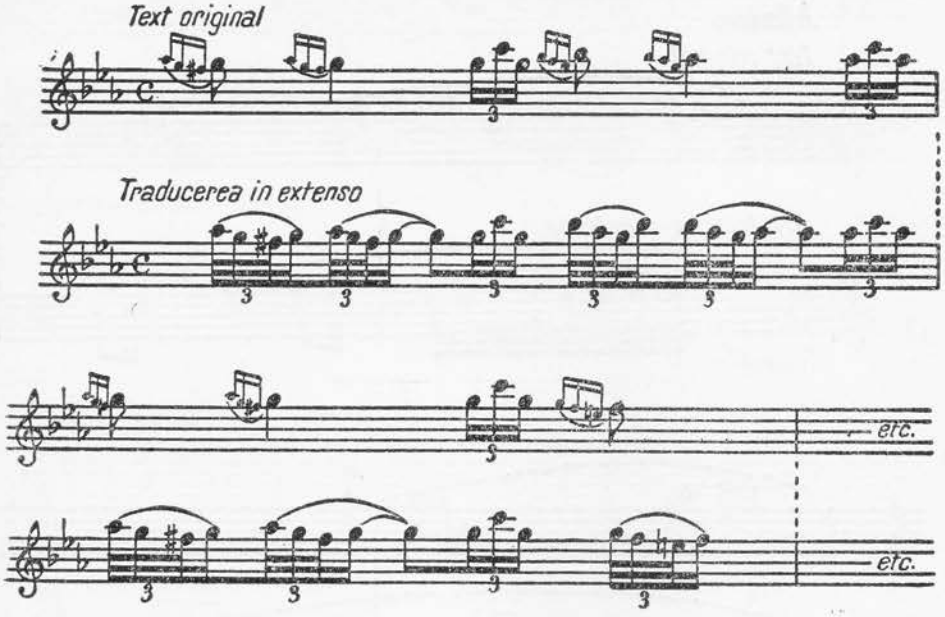
Tratatele prevăd diverse indicații despre traducerea lor, din care însă nu lipsesc controversele.

În exemplele care urmează, prezentăm traducerea *in extenso* a diferitelor ornamente folosite în literatura muzicală, traducere care s-a făcut după principiile expuse la fiecare ornament în parte. S-a ținut seama în traducerea ornamentelor de regulile și principiile cele mai obișnuite de interpretare ale acestora:

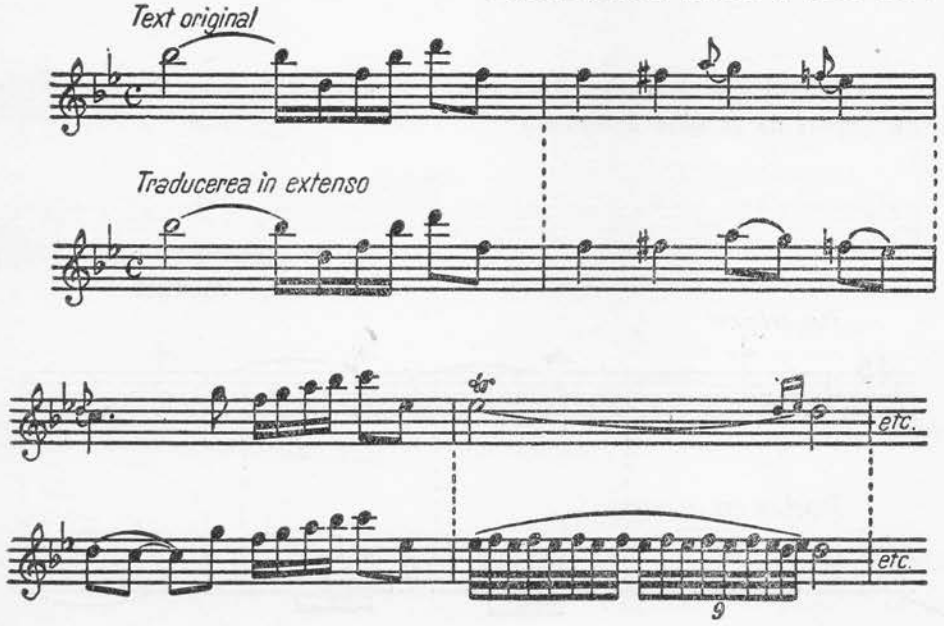
J. Haydn (1732—1809)
Cvartetul în Do major, op. 33, nr. 2



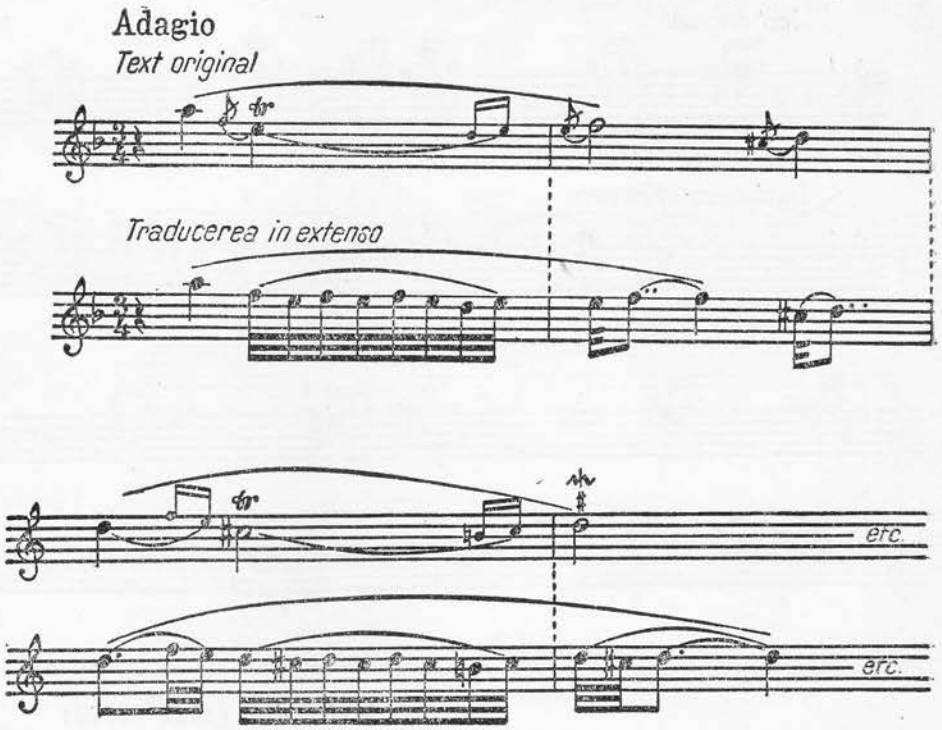
G. B. Pescetti (1704—1766)
Sonata în do minor pentru harpă



P. Nardini (1722—1793)
Sonata pentru vioară și pian nr. 7

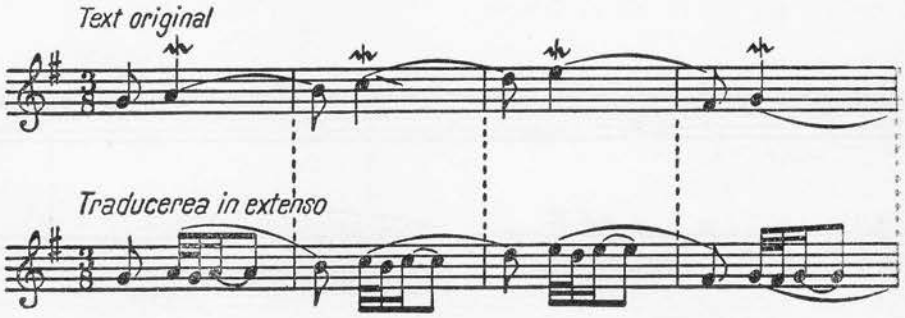


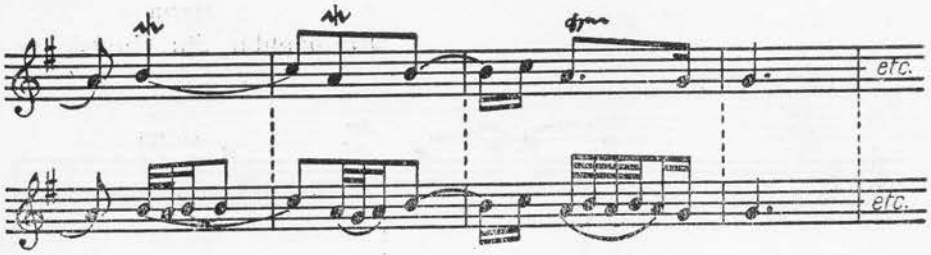
G. Fr. Haendel (1685—1759)
Suita II pentru pian



În exemplul de mai sus, trilul începe cu apogiatura superioară, deoarece vine treptat de la nota anterioară.

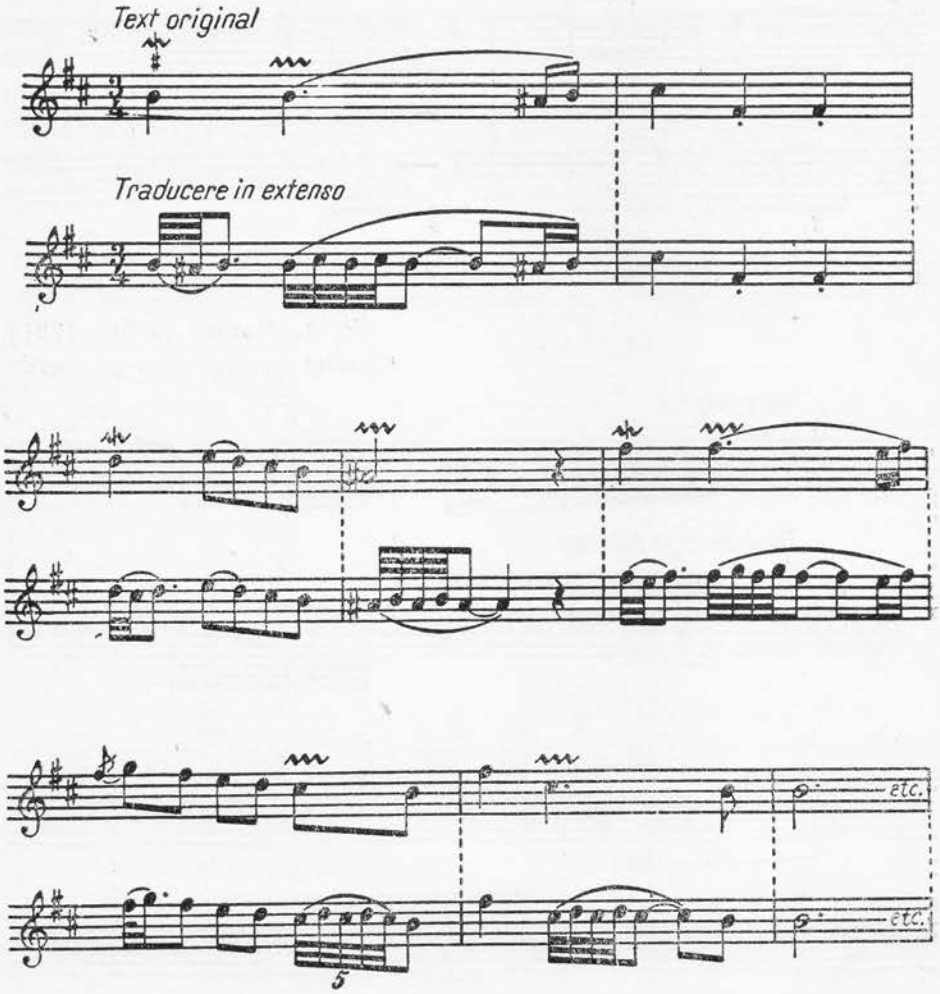
G. Fr. Haendel (1685—1759)
Menuet



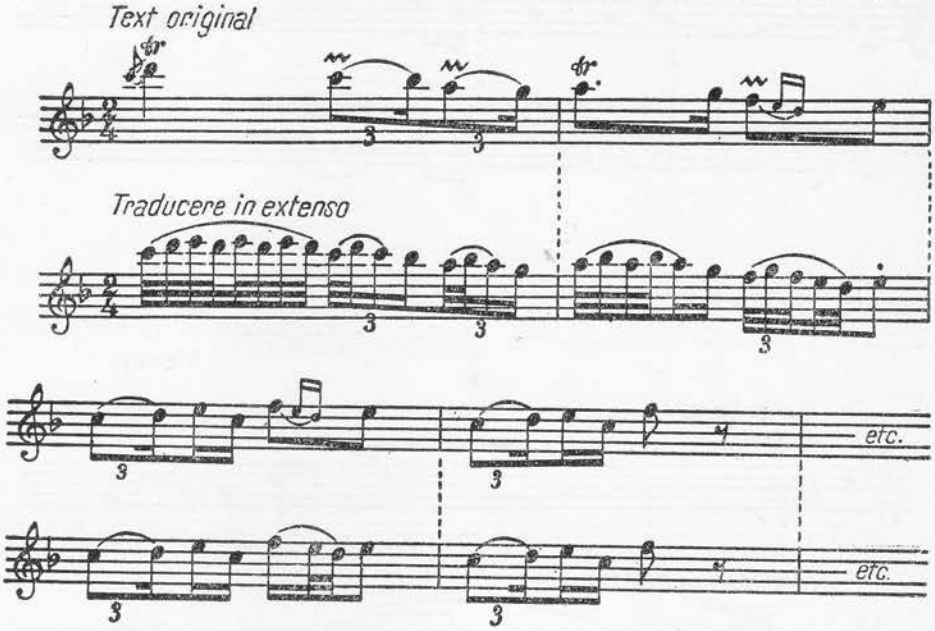


Fr. Couperin (1668—1733)

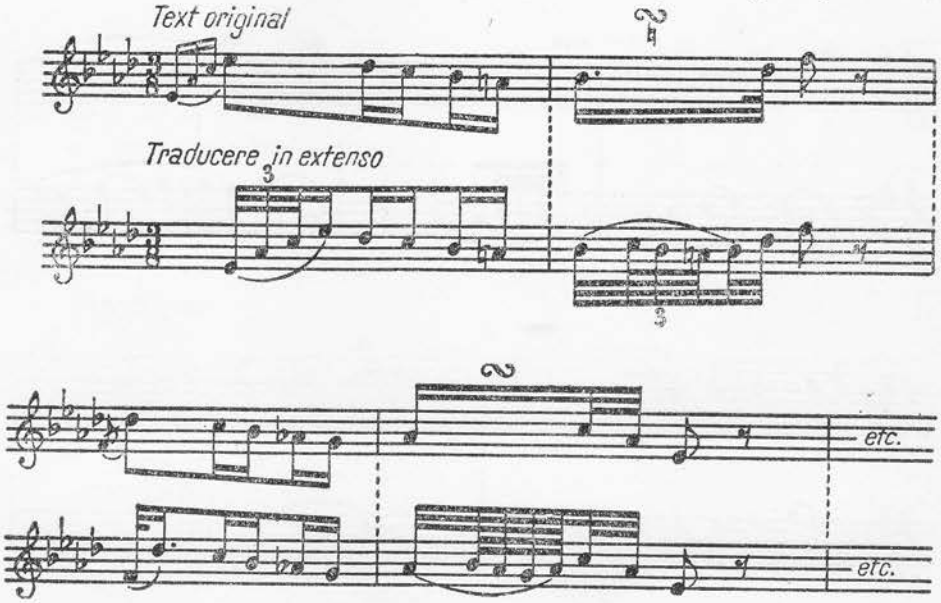
Menuet



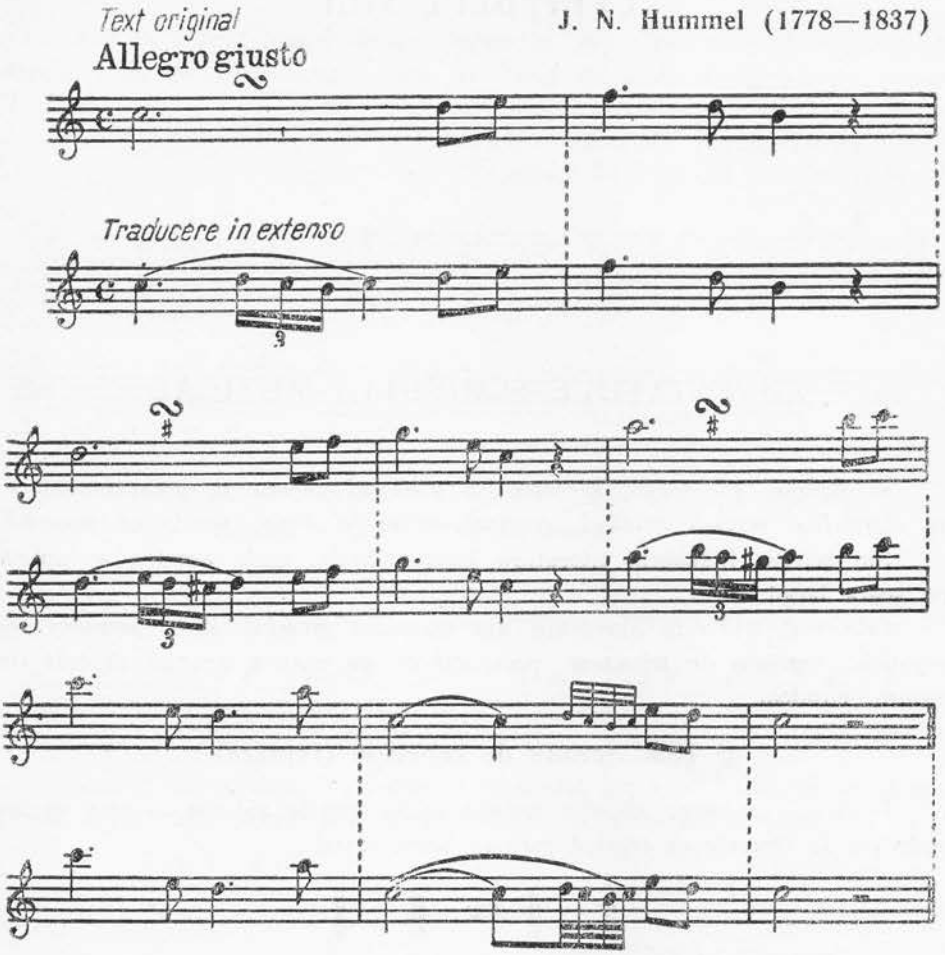
Jiana
Joc popular din Hunedoara



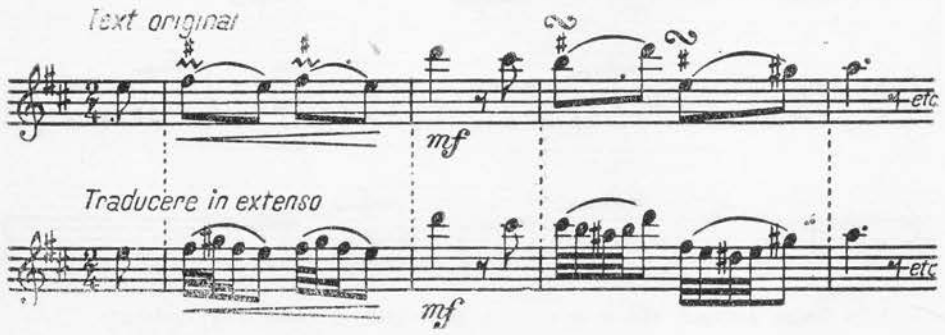
W. A. Mozart (1756—1791)
Cvartet pentru pian şi coarde



J. N. Hummel (1778—1837)



J. Haydn (1732—1809)
Sonata pentru pian nr. 19



CAPITOLUL XVIII

ABREVIAŢIILE SCRISULUI MUZICAL

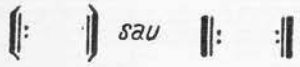
Se numesc abreviaţii, semnele cu ajutorul cărora se prescurtează şi se simplifică scrisul muzical, cruţîndu-se astfel timp, spaţiu şi muncă[1].

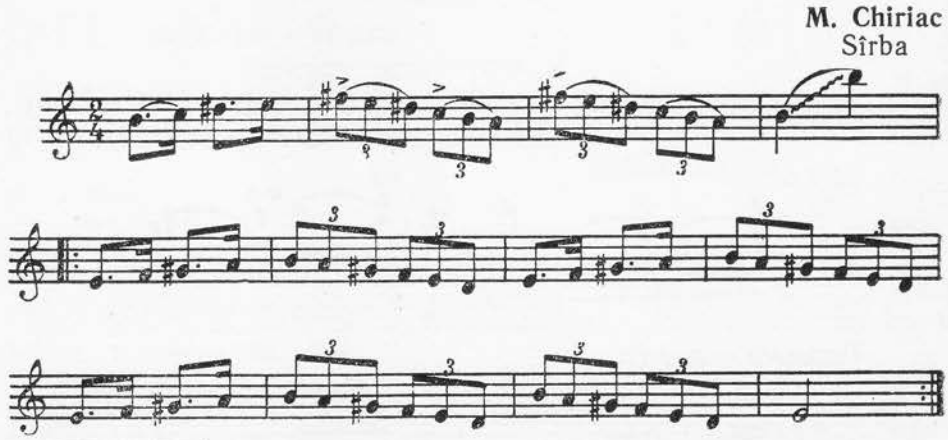
Ele privesc îndeosebi literatura instrumentală, unde acestea se aplică pe scară largă.

Cele mai utilizate abreviaţii ale scrisului muzical sînt: semnele de repetiţie, semnele de trimitere, prescurtările de natură metrică şi cele de natură ritmică.

§ 133. Semne de repetiţie (repriza)

Cînd un fragment melodic trebuie să se repete aidoma, acesta se încadrează în *semnele de repriză* care se scriu astfel:

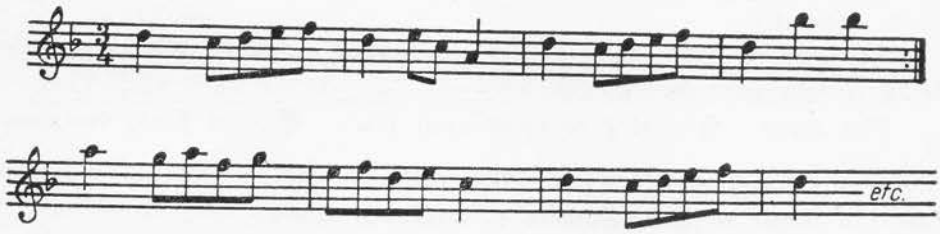




[1] În limba italiană *abbreviare* = a prescurta, a reduce, a restrînge.

Cînd se repetă partea de la început a unei piese muzicale, semnul de repetiție se scrie o singură dată, în locul de unde ne întoarcem pentru a repeta:

Ed. Lalo (1823—1892)
Rapsodie norvegiană pentru orchestră

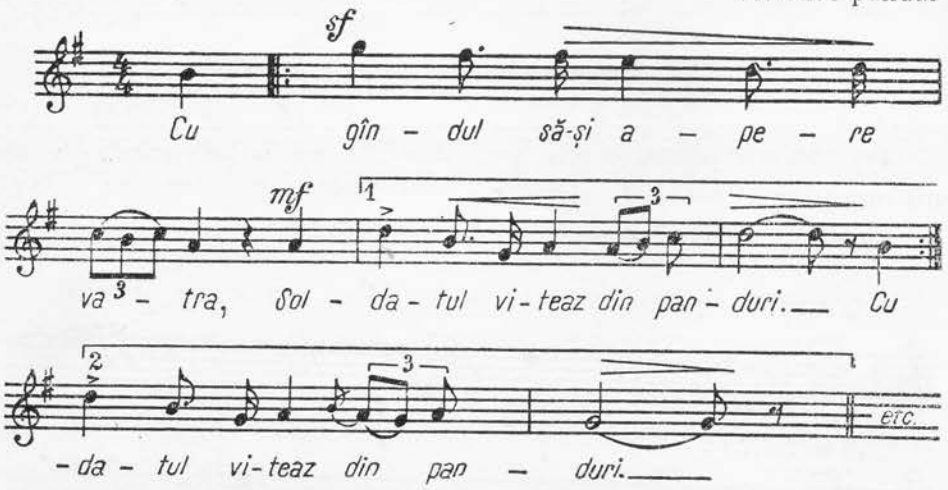


Uneori se folosesc semnele de repetiție unite, indicînd repetarea părții de la început și apoi a părții care urmează:

M. M. Ippolitov-Ivanov (1859—1935)
„Cvartetul pentru coarde" op. 13

Semnele de repetiție se folosesc cîteodată cu *volte*[1] (I, II și excepțional III), care indică alte terminații ale fragmentului repetat:

I. D. Chirescu
Viteazul pandur



[1] În limba italiană *volta* = oară, dată, rînd.

§ 134. Semne de trimitere

Semnele de trimitere se folosesc în notația muzicală atunci cînd se repetă părți mai mari din lucrările muzicale. Acestea sînt:

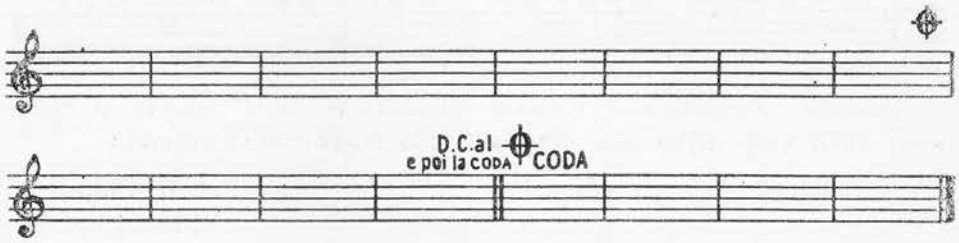
Da Capo (prescurtat *D.C.*) înseamnă repetarea întregii piese muzicale de la început.

Da Capo al Fine (D.C. al Fine) înseamnă repetarea piesei muzicale de la început pînă la indicația *Fine*.

D'al segno 𝄋 *al Fine* (prescurtat *D'al* 𝄋 *al Fine)* înseamnă repetarea piesei muzicale de la acest semn 𝄋 pînă la indicația *Fine*. La *segno* se mai folosește și următorul desen:

Da Capo al ⊕ *e poi la Coda* (prescurtat *D.C. al* ⊕ *e poi la Coda*) înseamnă repetarea de la început pînă la semnul ⊕ și apoi se trece la *Coda* — partea de încheiere a piesei muzicale.

Schematic, ultimul dintre cazuri se prezintă astfel:

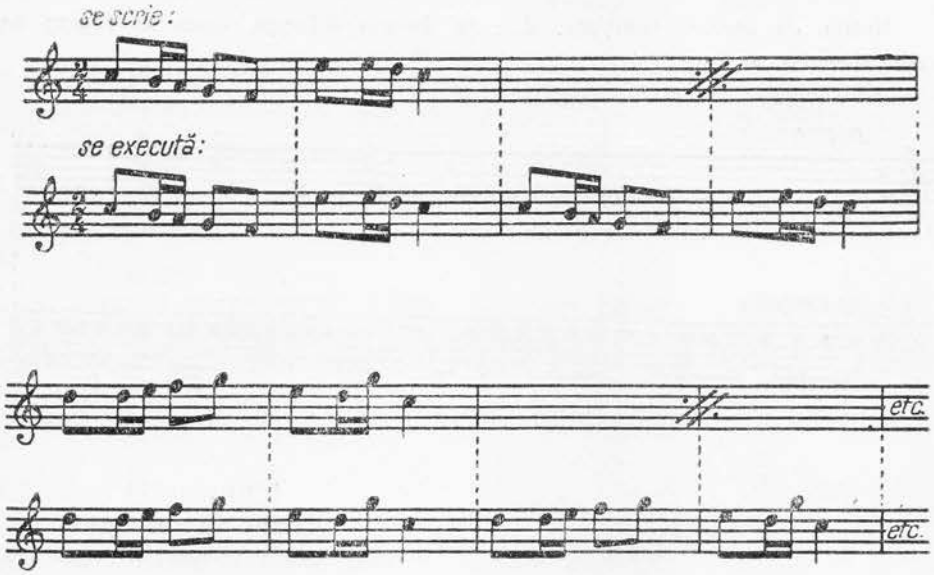


§ 135. Prescurtări de natură metrică

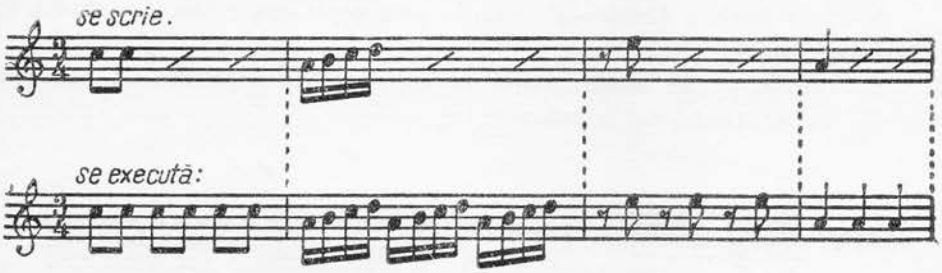
Prescurtarea măsurilor sau a timpilor măsurii ce se repetă se face prin următoarele semne de abreviere:

Repetarea aceleiași măsuri:

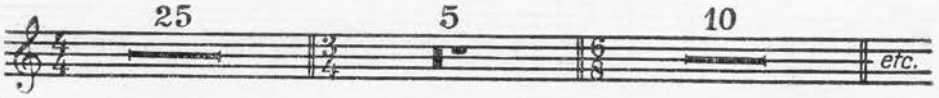
Repetarea a două măsuri :



Repetarea timpilor unei măsuri :

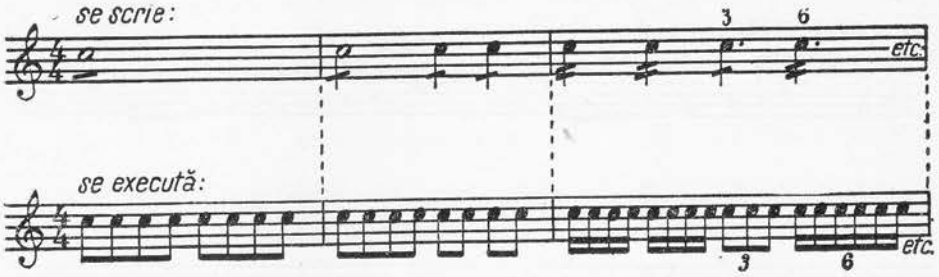


Pauzele pentru mai multe măsuri de acelaşi fel se prescurtează prin indicarea în cifre a numărului de măsuri prevăzute cu pauze :



§ 136. Prescurtări de natură ritmică

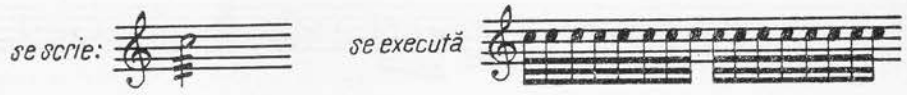
Notele de aceeaşi înălţime, dar de durate diferite, dacă se repetă se scriu abreviat astfel:



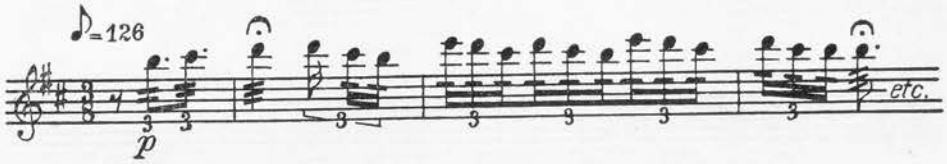
I. Stravinski
„Chant du rossignol"
poem simfonic pentru orchestră

Notele tremolate (tremolo) se obţin prin repetarea ritmică şi măsurată a aceluiaşi sunet.

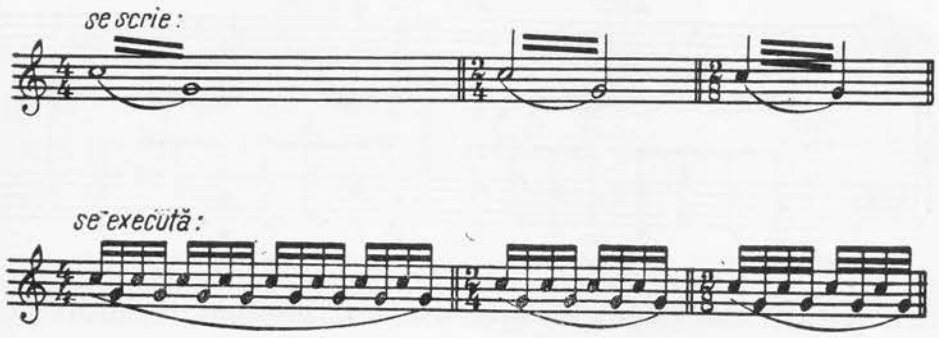
a. *Tremolo pe un singur sunet* se execută prin repetarea sa consecutivă şi cît se poate de repede:



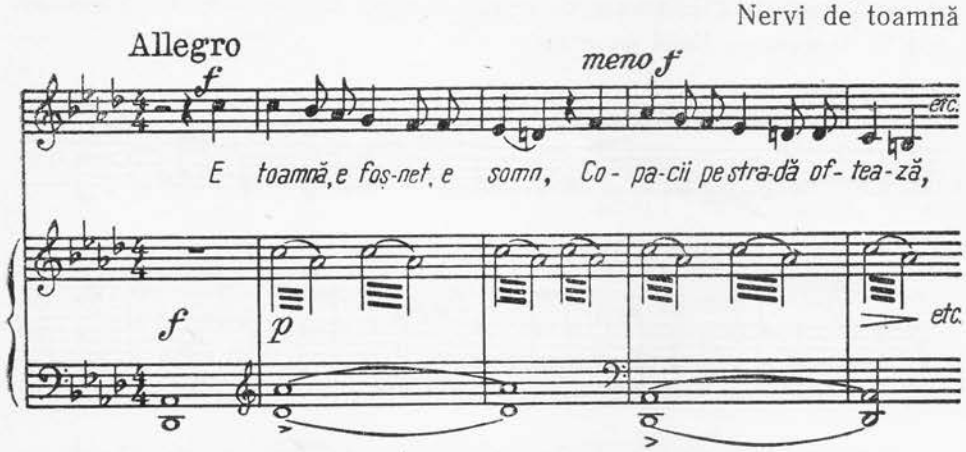
N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Şeherazada



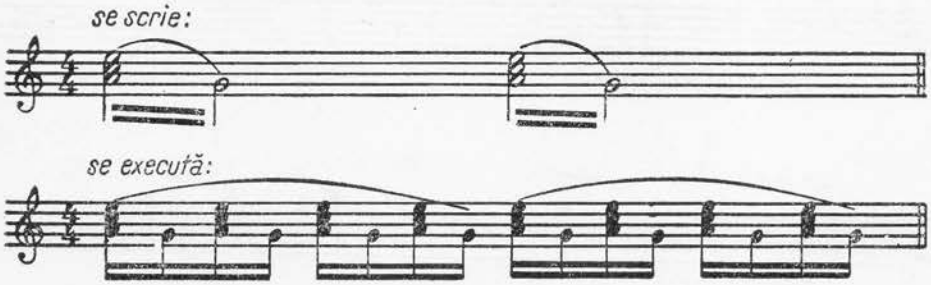
b. *Tremolo pe două sunete succesive* se execută alternativ și în valorile indicate de barele notelor tremolate:



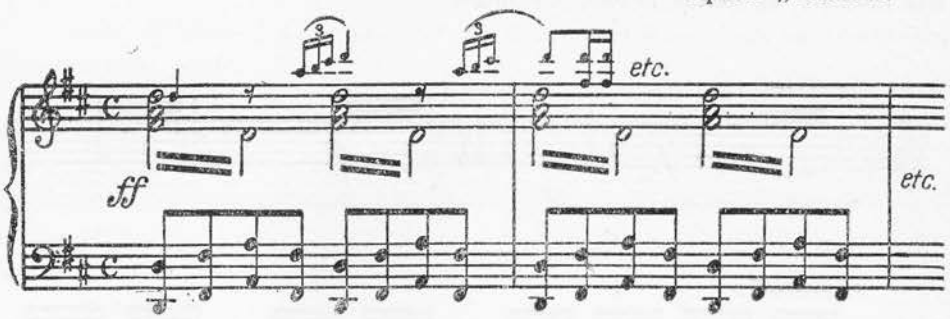
D. Popovici
Nervi de toamnă



c. *Acordurile tremolate* se execută după aceleași principii ca și notele tremolate, adică în valorile indicate de barele notelor:



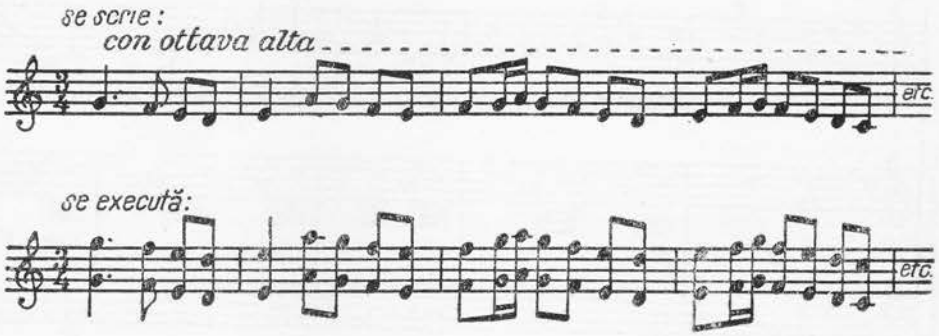
G. Rossini (1792—1868)
Opera „Tancred"



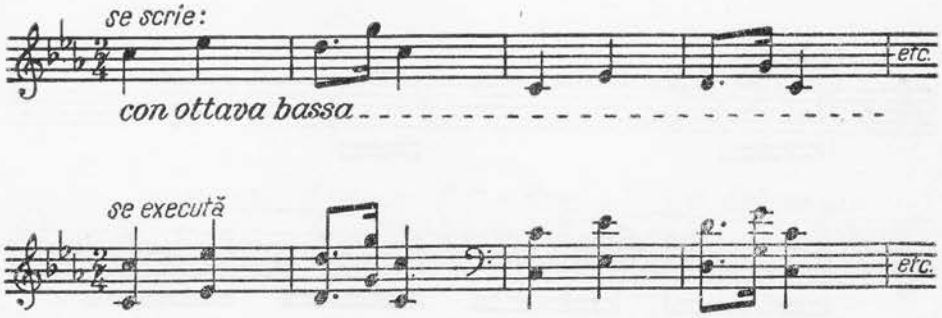
§ 137. Alte semne de prescurtare a scrisului muzical

Mai pot fi considerate în rîndul abreviațiilor și următoarele expresii:

Con ottava alta — ce se scrie deasupra unui pasaj melodic — arată că notele pasajului respectiv se cîntă împreună cu octavele lor superioare pînă la terminarea liniei punctate:

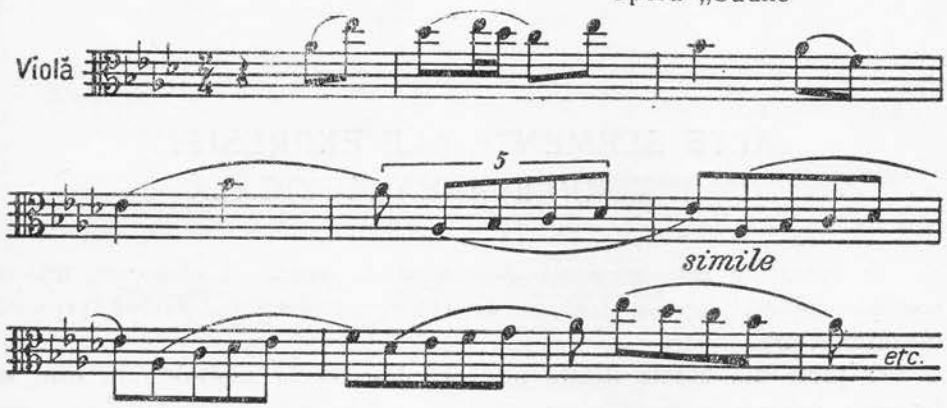


Con ottava bassa — ce se scrie dedesubtul unui pasaj melodic — arată că notele pasajului respectiv se cîntă împreună cu octavele lor inferioare pînă la terminarea liniei punctate:



Simile indică repetarea aidoma pentru întregul pasaj melodic a detaliilor de interpretare şi de tehnică (în special la instrumente) prevăzute în măsurile anterioare:

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)
Opera „Sadko"



Sempre are acelaşi sens ca şi *simile*.

H. E. Kayser (1815—1888)
Studii pentru vioară, op. 20

În general, ca abreviaţii ale scrisului muzical mai pot fi considerate:
— notarea prescurtată a nuanţelor (*p*, *mf*, *f* etc.)

— notarea prin semne stenografice a ornamentelor (*etc.*)

— întrebuinţarea punctului în loc de *legato* de prelungire

(*în loc de*)

— semnul octavei (*octava alta* şi *octava bassa*) etc.

CAPITOLUL XIX

ALTE ELEMENTE ALE EXPRESIEI IN INTERPRETAREA MUZICALĂ

O operă de artă muzicală este gîndită, creată şi elaborată într-un proces complex, care se termină de obicei cu detaliile privind expresia în interpretare.

O parte din aceste detalii au fost descrise la capitolele în care se integrau organic (dinamica, tempoul, accentele ritmice etc.). Ne-au mai rămas să studiem: *legato* şi *punctul de expresie, accentuarea* şi *frazarea melodică,* factori expresivi de o importanţă deosebită în interpretare.

§ 138. Legato, semn de expresie

În afară de utilizarea sa ca semn de prelungire a duratei, *legato* se mai întîlneşte în literatura muzicală şi ca semn de accentuare, de frazare, melismatic şi *legato francez* (în notaţia pentru unele instrumente).

1. *Legato de accentuare* cuprinde două sau mai multe note de înălţimi diferite, indicînd accentuarea uşoară a primei note şi execuţia neîntreruptă, coerentă, a celorlalte note din grupul reunit prin acest semn.

P. I. Ceaikovski (1840—1893)
Serenadă melancolică

Accentul primei note cerut de un asemenea legato se rezolvă printr-o alunecare uşoară pe notele următoare:

L. v. Beethoven (1770—1827)
Simfonia IX

Andante moderato

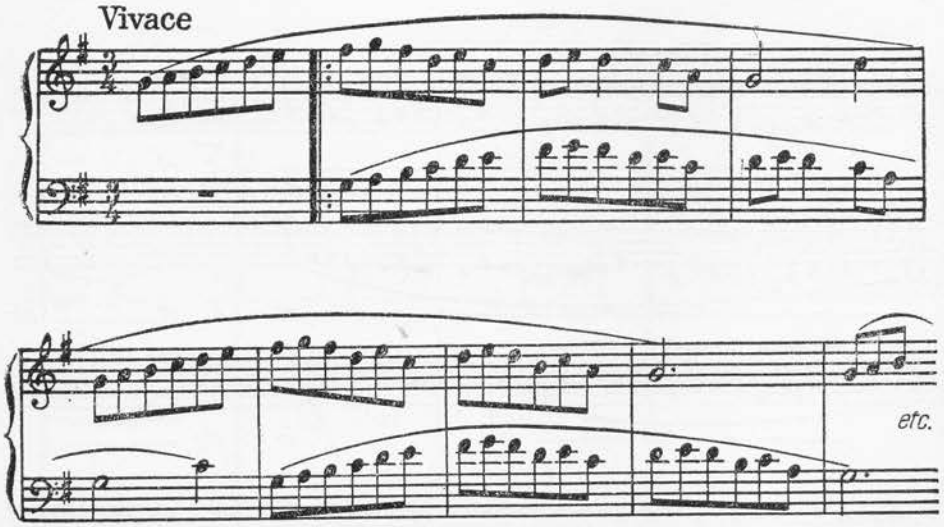
2. *Legato de frazare* cuprinde note de diferite înălțimi, indicînd limitele motivelor și frazelor muzicale.

Fragmentul melodic cuprins într-un asemenea *legato* se cîntă fără întrerupere, dintr-o singură respirație. El se folosește atît în literatura muzicală instrumentală, cît și în cea vocală.

J. S. Bach (1685—1750)
Fantezie cromatică

În literatura pianistică, *legato de frazare* este un indiciu foarte prețios al respirației, îndeosebi cînd avem frazări diferite pentru fiecare mînă :

Fr. Chopin (1810—1849)
Mazurcă

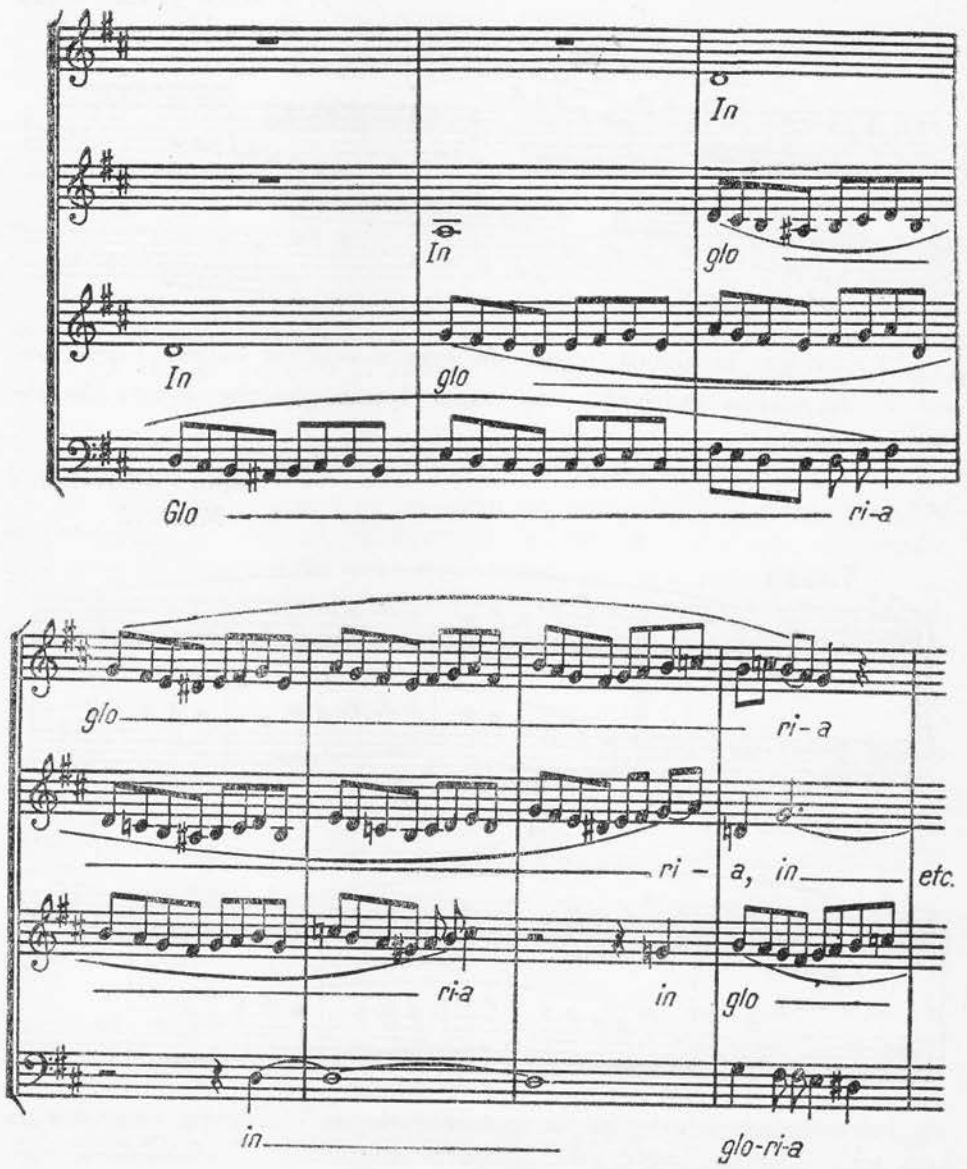


Întrebuințarea *legato*-ului la instrumentele de coarde cu arcuș stă la baza tehnicii mîinii drepte, adică mînuirii arcușului.

3. *Legato melismatic* — folosit numai în muzica vocală — cuprinde note de diferite înălțimi ce se cîntă pe o singură silabă.

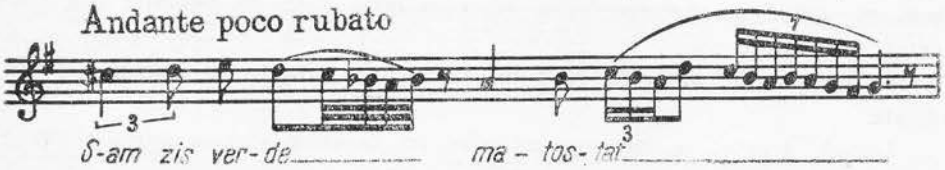
În marile compoziții vocale ale veacurilor XVIII și XIX, așa cum sînt celebrele *messe* de Bach, Mozart, Beethoven sau oratoriile de Haendel, Haydn etc., se întîlnește adesea acest *legato melismatic*.

L. v. Beethoven (1770—1827)
Missa solemnis

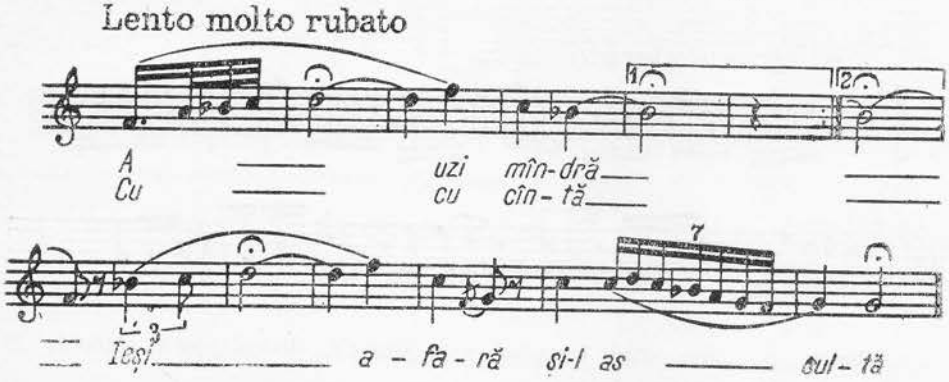


Foarte adesea *legato melismatic* se întîlnește în cîntecele noastre populare, mai ales în acele *cîntece lungi*, în care, pe o singură silabă, se deapănă un șir întreg de note și figurații melodice:

Cît este satu de larg
Din colecția „200 cîntece și doine"



B. Bartók (1881—1945)
Culegere din Bihor



4. *Legato francez* — folosit îndeosebi în literatura pentru pian, harpă, piatti, gong și altele — indică prelungirea sunetului pe toată durata notei, pînă la stingerea sa naturală sau pînă la apariția unei alte note:

§ 139. Punctul, semn de expresie

Pe lîngă utilizarea sa ca semn de prelungire a duratei, punctul servește și ca semn de expresie. În acest caz, el se așază deasupra sau dedesubtul notelor, îndeplinind rolul de: *staccato*, *staccatissimo* și *mezzo staccato*.

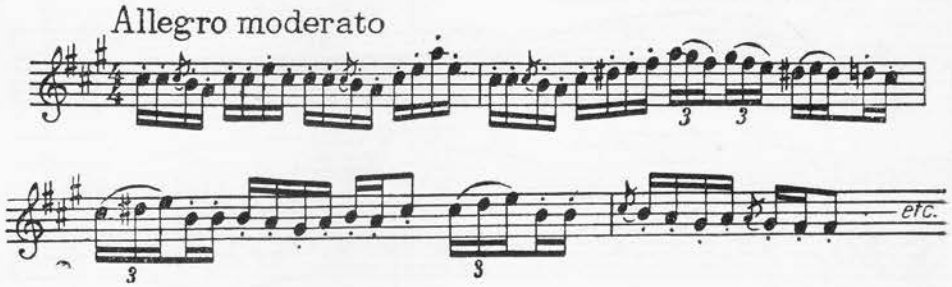
1. *Staccato* se reprezintă în scris prin punctul care se așază deasupra sau dedesubtul notelor, micșorînd cu aproximativ jumătate durata acestora:

Notele care primesc *staccato* se execută detașat și cu o ușoară accentuare, avînd un caracter și o expresie nouă față de celelalte din contextul muzical.

În compoziție, *staccato* se folosește pentru situații și cerințe estetice variate.

Uneori, prin el se imprimă melodiei un caracter vioi, o mișcare sprintenă, plină de viață:

M. Negrea
„Prin Munții Apuseni"
Tablouri simfonice



Alteori, mai ales cînd tempoul este liniștit, domol, prin *staccato* se exprimă gingășia, grația etc.:

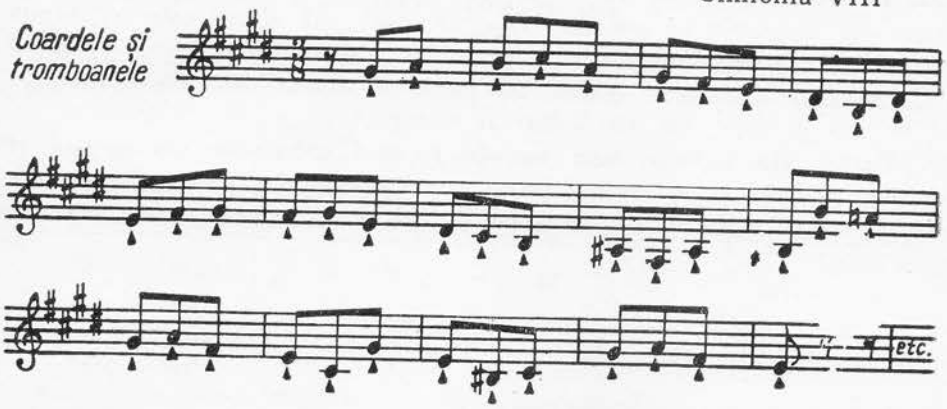
L. v. Beethoven (1770—1827)
Simfonia I

2. *Staccatissimo* se reprezintă în scris printr-un punct alungit care, așezat deasupra sau dedesubtul notelor, micșorează cu aproximativ trei sferturi durata acestora:

În *staccatissimo*, notele se execută și mai detașat decît cele care au *staccato*, iar accentuarea lor este și mai pronunțată.

Utilizarea simultană a acestui semn la mai multe familii de instrumente, dacă momentul componistic o cere, produce un efect remarcabil în lucrările orchestrale, scoţînd în relief pasajele de o forţă expresivă deosebită :

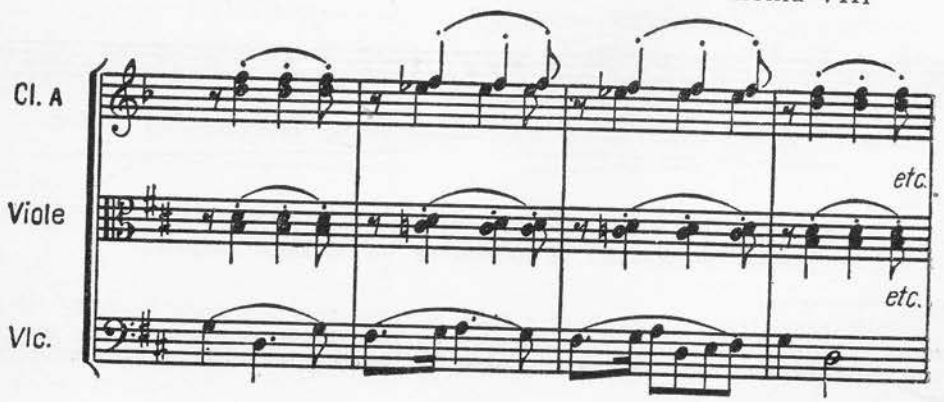
Fr. Schubert (1797—1828)
Simfonia VIII



3. *Mezzo staccato* (*mezzo legato*) este semnul grafic care indică o execuţie semilegată a notelor, fiecare fiind urmată de o mică suspensie :

În exemplul care urmează, *mezzo staccato* din acompaniamentul clarinetelor şi al violelor îmbracă într-un ritm deosebit de atrăgător tema expusă de violoncel :

Fr. Schubert (1797—1828)
Simfonia VIII



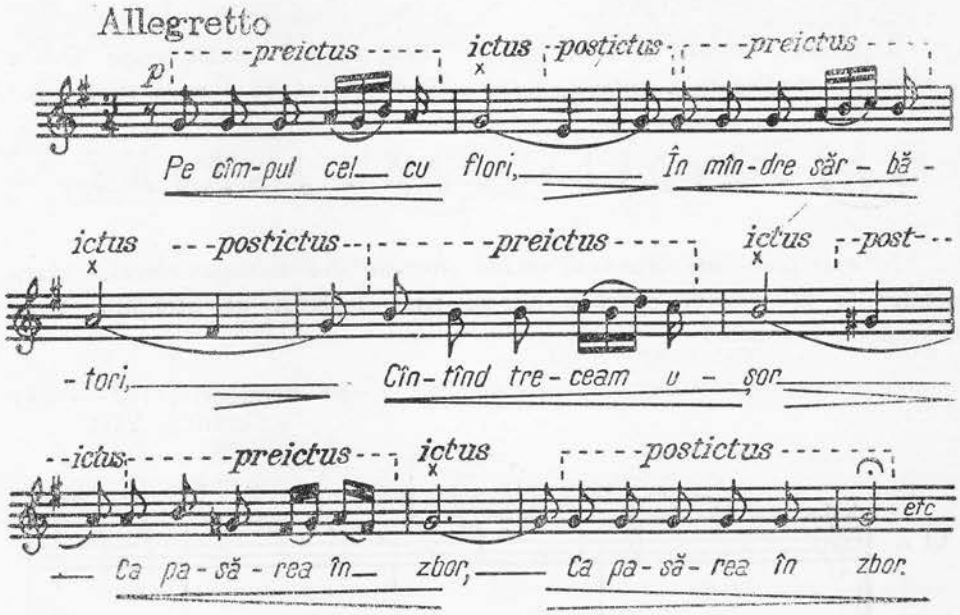
§ 140. Accentul melodic (culminația în melodie)

Studiul accentelor folosite în muzică (accentul metric, ritmic și cel impus) se completează prin acela al *accentului melodic.*

Într-un fragment melodic distingem întotdeauna un sunet predominant ca intensitate, care de obicei este fie unul dintre sunetele cele mai înalte ale fragmentului melodic respectiv, fie unul dintre cele cu durată mai mare. Un asemenea sunet — posedînd accentul principal al fragmentului melodic — poartă numele de *punct culminant sau ictus melodic.*[1] El se află pe unul din timpii tari ai măsurii.

Partea din melodie care precede punctul culminant sau *ictusul* se numește *preictus* și se execută printr-un *crescendo*; iar partea din melodie care urmează după *ictus* se numește *postictus* și constituie relaxarea culminației.

I. Vidu (1860—1931)
Preste deal



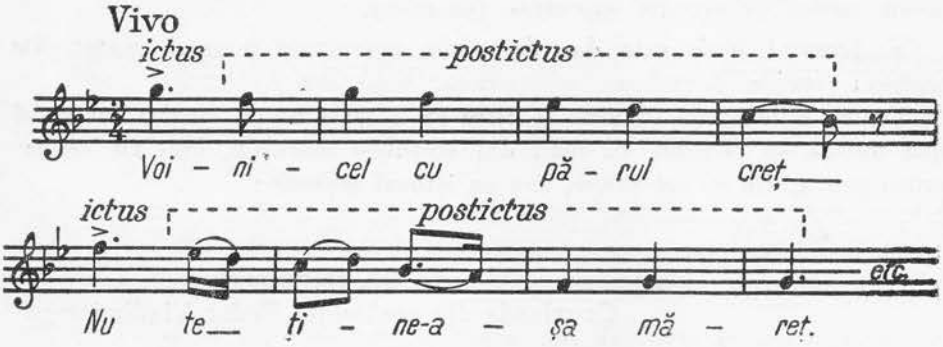
Cele trei elemente ale accentuării melodice — *preictus, ictus* și *postictus* — nu se găsesc întotdeauna în totalitatea lor în linia melodică.

---

[1] În limba latină *ico-icere* = a bate, a lovi; *ictus* = bătaie, lovitură. Între *thesis* și *ictus* există diferența următoare: pe cînd *thesis* se referă la toți timpii tari ai măsurilor, *ictus* se referă numai la accentul principal al fragmentului melodic.

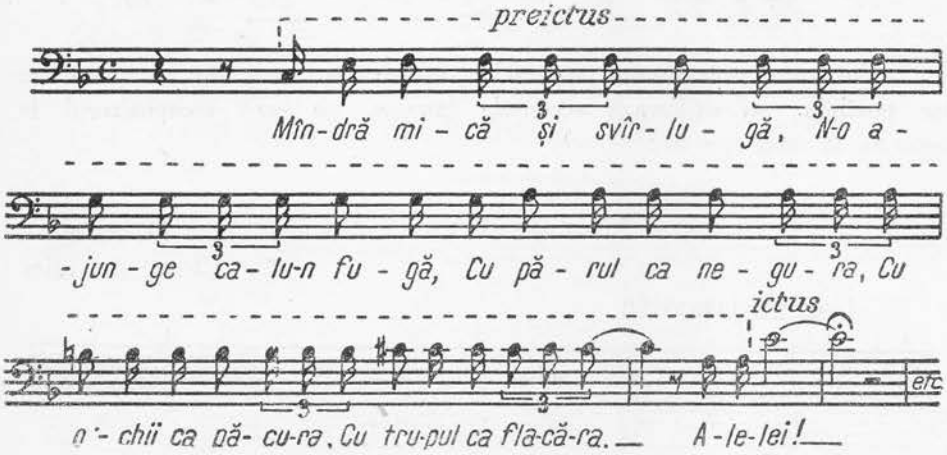
Uneori lipsește *preictusul*:

T. Brediceanu
Voinicel cu părul creț



Alteori, în cazuri mai rare, lipsește *postictusul*:

I. Runcu
Cîntec haiducesc



Ictusul însă nu lipsește niciodată din melodie, el putînd exista și singur.

Ictusul, preictusul și *postictusul* sînt factori importanți ai expresiei, respectarea lor justă în interpretare contribuind la execuția artistică a lucrărilor muzicale.

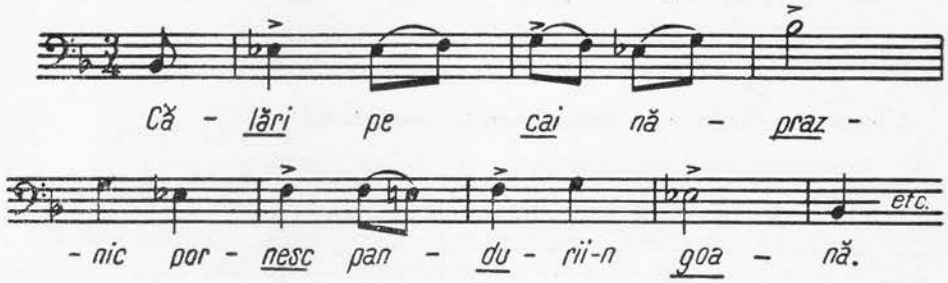
§ 141. Accentul melodic provenit din text

În melodiile vocale, pe lîngă accentele descrise pînă acum, un rol important îl au și accentele provenite din text. Ele sînt de două feluri: accente *tonice* și accente *expresive* (patetice).

a. *Accentul tonic* este dat de *silaba accentuată* a unui cuvînt. De exemplu: *flo*-ri-le, fe-ri-*ci*-rea, *pri*-mă-va-ra, mun-ci-*tor*.

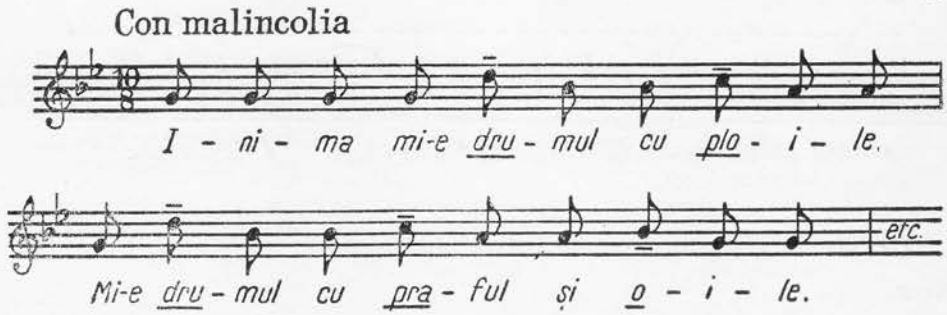
Pentru o legătură trainică și firească a textului cu muzica, accentul tonic trebuie să coincidă cu unul din accentele muzicale, deci fie cu accentrul metric, fie cu cel ritmic, sau cu ictusul melodic:

Gh. Dumitrescu
Cavalcada din oratoriul „Tudor Vladimirescu"



Acolo unde coincidența accentelor tonice cu accentele muzicale nu este posibilă, se utilizează accentele impuse, pe care compozitorul le înseamnă în mod special:

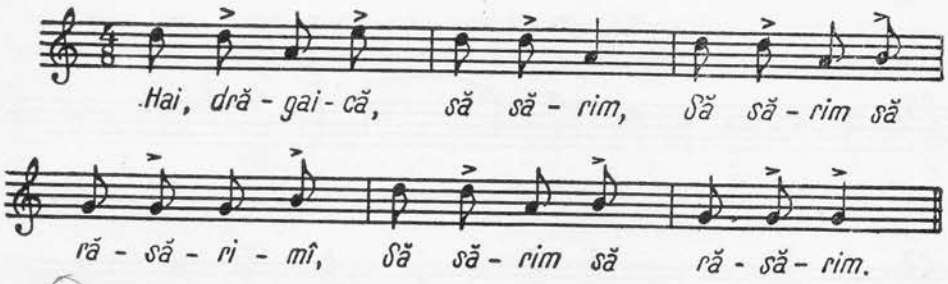
M. Jora
Cîntec de fluier



În cîntecul popular întîlnim cazuri cînd accentele cuvintelor nu coincid cu cele muzicale, prin ele se păstrează însă acea originalitate ritmică

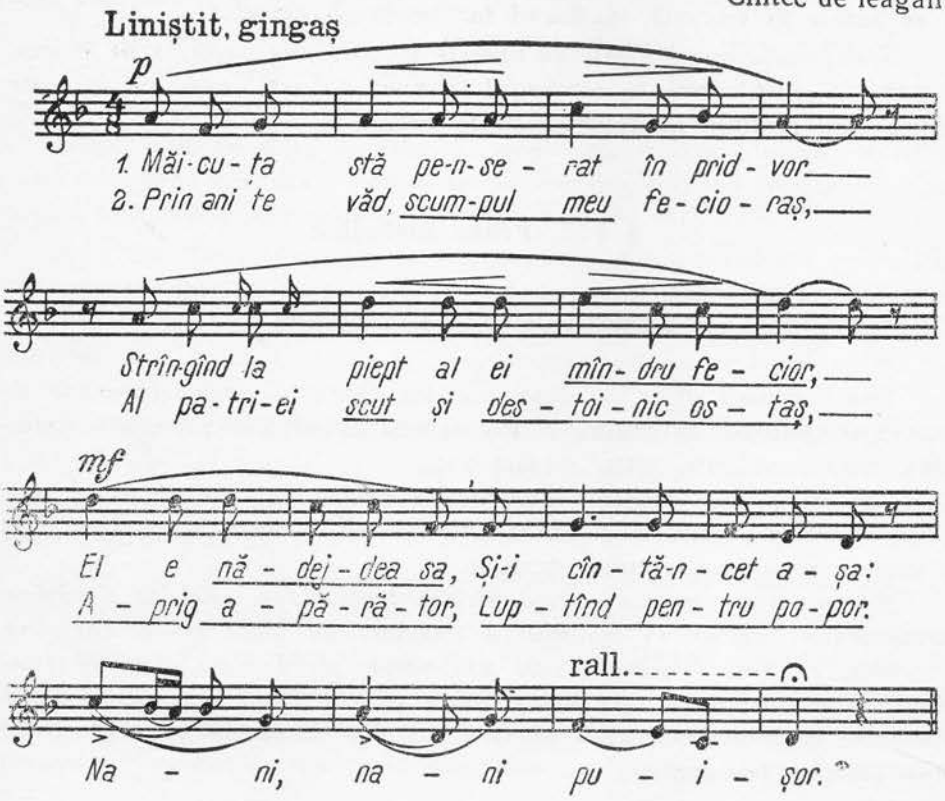
și melodică specifică melodiei populare, ce nu ține seama, întotdeauna, de silabele accentuate ale cuvintelor.

Drăgaica
Joc popular romînesc
(după E. Comișel)

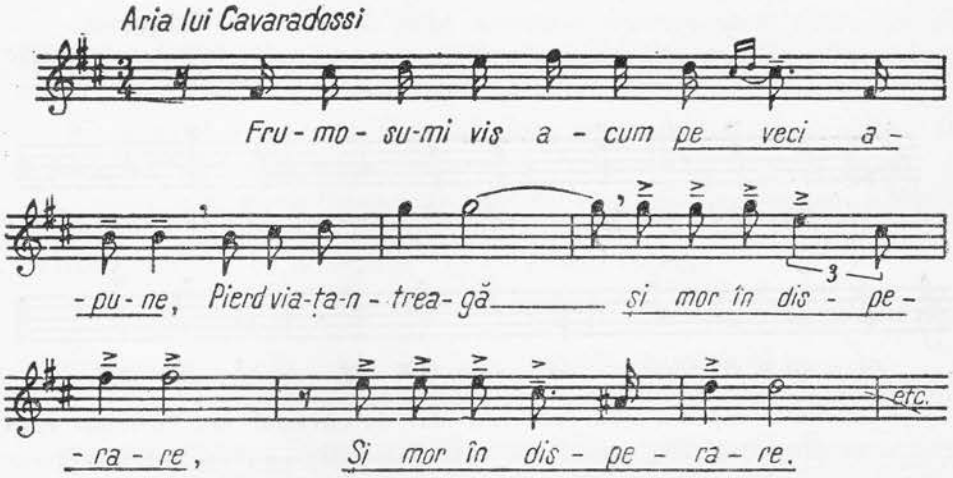


b. *Accentul expresiv (patetic)* este dat de cuvîntul sau cuvintele care au — în propoziția sau versul din care fac parte — conținutul expresiv cel mai puternic (în exemplele de mai jos, cuvintele subliniate):

I. Croitoru
Cîntec de leagăn



G. Puccini (1858—1924)
Opera „Tosca"



În interpretare, asemenea cuvinte, care posedă accentuarea patetică, vor fi mai subliniate ca intensitate față de celelalte din context, pentru a se scoate în evidență conținutul lor emoțional deosebit.

Neglijarea accentelor patetice lipsește interpretarea muzicală de trăirea, simțirea și pătrunderea în conținutul operelor de artă, care nu se poate obține fără legătura indisolubilă dintre melodie și text.

§ 142. Fraza melodică

Elemente de sintaxă în melodie

Teoria muzicii oferă — după cum am văzut — toate *elementele de natură morfologică* în analiza și cunoașterea melodiei ca: ambitus, intervale, mod, tonalitate, ritm, măsură etc.

Elementele de cunoaștere sintactică a melodiei — adică acelea care privesc frazarea, simetria și arhitectura acesteia — aparțin de fapt altei discipline și anume formelor muzicale.

Totuși, teoria muzicii, avînd strînse legături cu celelalte discipline muzicologice, trebuie să realizeze o trăsătură de unire și cu disciplina *formelor*, studiind elementele cele mai simple ale frazării muzicale (motivul, propoziția, fraza, perioada), după cum a făcut această trăsătură de unire și cu *armonia*, cînd au fost analizate acordurile și notele melodice (străine de acorduri).

Frazarea

Datorită accentelor ritmico-melodice, care scot în evidență simetria lucrărilor muzicale, este posibilă organizarea discursului muzical în secțiuni bine definite ca: *motivul, propoziția (mezza-fraza), fraza* și *perioada.*

Cunoașterea lor în compoziția muzicală ne dă posibilitatea de a aplica, în interpretare, o frazare justă, fără de care — întocmai ca în vorbire — discursul muzical nu ar putea fi înțeles.

1. *Motivul* este cel mai mic element al unei fraze melodice, care se poate contura și individualiza din punct de vedere ritmic și melodic. El reprezintă, în compoziție, germenul ideii sau temei muzicale pe baza căreia se dezvoltă întregul discurs muzical. Celulele motivului (părțile mai mici din care este alcătuit) sînt grupate în jurul unui accent care subordonează, din punct de vedere al intensității, elementele motivului.

Ca sens, el trebuie să însemne întrebarea sau *antecedentul* pentru un nou motiv care-i urmează în mod logic și care se numește, din această cauză, motiv *consecvent.*

Punctuația sau oprirea între două motive nu este absolut necesară, dar, dacă se face, este echivalentă cu virgula din vorbire.

2. *Propoziția (mezza-fraza).* Două motive reunite (un antecedent și un consecvent) într-o idee melodică mai completă poartă numele de *propoziție* sau *mezza-frază.*

După o mezza-frază urmează în mod logic o scurtă oprire, o respirație mai mare decît între motive, un semirepaus, care nu trebuie să depășească însă sensul virgulei din vorbire.

3. *Fraza.* Două propoziții sau mezza-fraze (una antecedentă și cealaltă consecventă) alcătuiesc *o frază melodică.* Ea are un înțeles ritmic și melodic deplin, fără însă a încheia expunerea ideilor muzicale. Oprirea la sfîrșitul unei fraze muzicale se face printr-o semicadență echivalentă în vorbire cu punctul și virgula (;).

4. *Perioada.* Două fraze melodice alcătuiesc *perioada,* organizare melodică superioară, avînd un sens deplin, desăvîrșit. După o perioadă, oprirea se face întotdeauna printr-o cadență al cărei sens în vorbire este echivalent cu punctul.

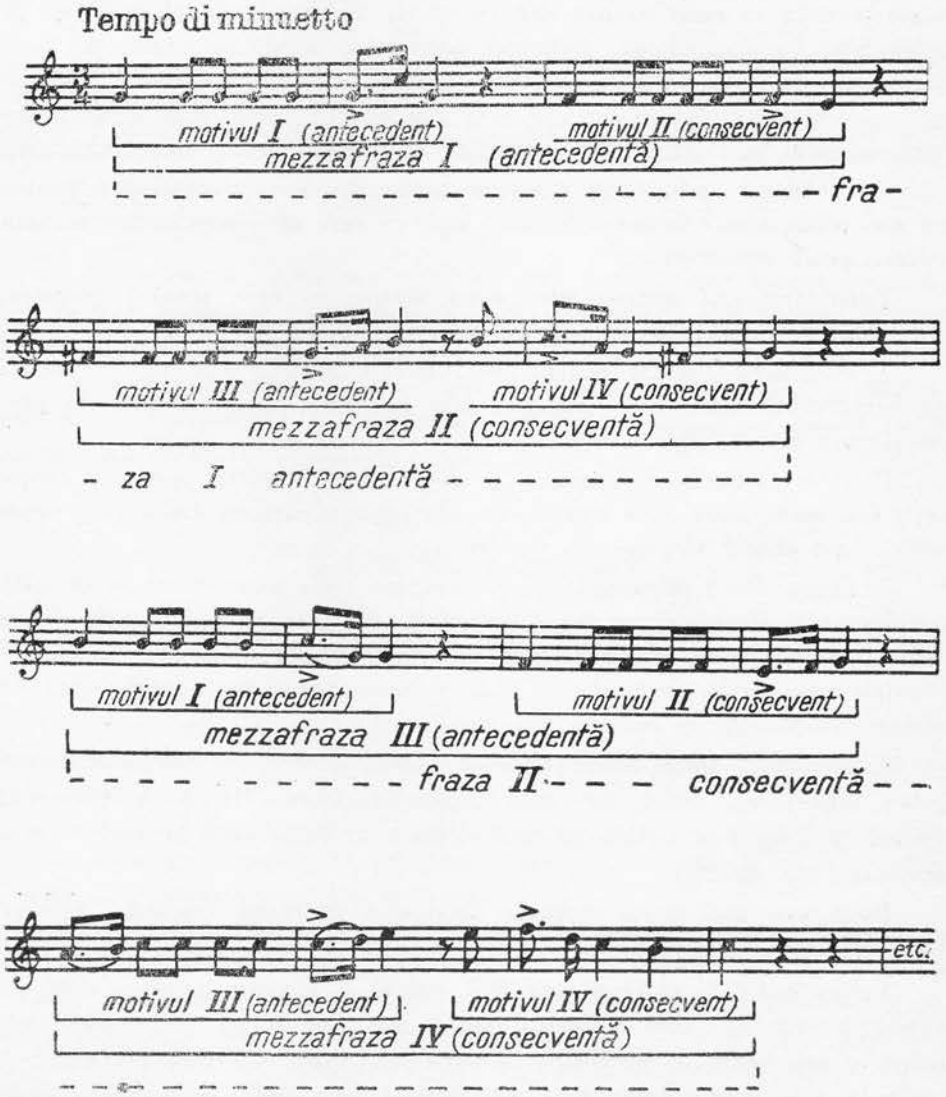
Două sau mai multe perioade alcătuiesc împreună *discursul muzical* sau compoziția muzicală.

Forma cea mai clară și cea mai simplă a frazării melodice este de natură binară, așa cum a fost descrisă mai sus, adică: 2 motive alcătuiesc o propoziție, 2 propoziții alcătuiesc o frază, 2 fraze alcătuiesc o perioadă. Construcția frazei însă mai poate fi și astfel: la un motiv ante-

cedent să se răspundă cu 2 motive consecvente, la o propoziție antecedentă să se răspundă cu două propoziții consecvente etc.

În dansuri, ca menuetul, gavotta, giga, couranta și altele, deoarece sînt caracterizate printr-o desăvîrșită simetrie metro-ritmică, ne apare cel mai clar frazarea de tip binar:

W. A. Mozart (1756—1791)
Opera „Don Juan"



★

Prezentînd mai amănunţit unele elemente şi factori ai expresiei muzicale, ne-am gîndit la rolul deosebit pe care-l are interpretarea pentru opera de artă.

Interpretul (vocal sau instrumental) este al doilea creator al operei de artă, el dă viaţă muzicii şi desăvîrşeşte ultimul act al fenomenului muzical.

Opera de artă muzicală începe cu compozitorul, dar se termină cu interpretul.

Din aceasta deducem răspunderea covîrşitoare, rolul deosebit al interpretului în prezentarea lucrărilor muzicale.

Un asemenea rol nu poate fi dus la bun sfîrşit decît printr-o cunoaştere temeinică a operelor de artă, prin analiza ştiinţifică a elementelor componente ale acestora: melodia, armonia, stilul, forma, conţinutul de idei etc., într-un cuvînt, prin pătrunderea în sîmburele componistic.

Marii artişti interpreţi au fost mari şi prin aceea că, pe lîngă tehnica şi virtuozitatea de un înalt nivel, dispuneau şi de o temeinică cultură muzicală, ce le permitea să vină cu o contribuţie personală valoroasă şi constructivă în interpretarea lucrărilor, în perfectă concordanţă cu ideile compozitorului, şi să fie — aşa cum se spune despre interpreţii celebri — acei care re-creează opera de artă.

CUPRINSUL

PARTEA III

Teoria tonalității

Pag.

§ 1. Introducere în sistemele sonore 5

Cap. I. Sistemul tonal

§ 2. Considerații teoretice și istorice 7
§ 3. Sistemul tonal diatonic. Diatonismul 10
§ 4. Noțiunea de gamă, mod, tonalitate 11

Cap. II. Principii teoretice referitoare la gamă

§ 5. Ordinea reală (naturală) și cea aparentă a sunetelor în gamă 16
§ 6. Gama diatonică naturală 17
§ 7. Gama diatonică modificată 18
§ 8. Tetracordul. Tetracordurile în gamele sisitemului tonal . 19
§ 9. Treptele modale 21

Cap. III. Principii teoretice referitoare la mod

A. Sistemul modului major

§ 10. Majorul natural. Determinarea caracteristicilor acestui mod și a provenienței sale în rezonanță 23
§ 11. Majorul armonic. Determinarea caracteristicilor majorului ar- 27
§ 12. Majorul melodic. Determinarea caracteristicilor majorului melodic 30

B. Sistemul modului minor

§ 13. Minorul natural. Determinarea caracteristicilor minorului natural și a provenienței sale în rezonanță 34

Pag.

§ 14. Minorul armonic. Determinarea caracteristicilor minorului armonic 38
§ 15. Minorul melodic. Determinarea caracteristicilor minorului melodic 41
§ 16. Minorul lui Bach 43
§ 17. Tablou comparativ al modului major și minor cu variantele lor 45

Cap. IV. Principii teoretice referitoare la tonalitate

§ 18. Teoria funcționalității. Existența tonicii, criteriul funcționalității în muzică 47
§ 19. Funcționalitate modală, funcționalitate tonală . . . 48
§ 20. Cvinta și terța, intervale coordonatoare ale relațiilor funcționale în tonalitate 49
§ 21. Sistemul de funcțiuni în tonalitate 51
§ 22. Trepte tonale 53
§ 23. Acordul, sinteza armonică a tonalității 53
§ 24. Acordul de trei sunete (trisonul) 55
§ 25. Acordul de septimă 57
§ 26. Acordul de nonă 59
§ 27. Acorduri principale și secundare. Acorduri consonante și disonante 60

Cap. V. Formarea tonalităților majore și minorae pe alte sunete

A. Tonalitățile majore

§ 28. Tonalitățile majore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete 61
§ 29. Tabloul gamelor tonalităților majore cu diezi 65
§ 30. Tonalitățile majore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete 66
§ 31. Tabloul gamelor tonalităților majore cu bemoli . . . 69

B. **Tonalitățile minore**

§ 32. Tonalitățile minore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete 70
§ 33. Tabloul gamelor tonalităților minore cu diezi 71
§ 34. Tonalitățile minore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete 72
§ 35. Tabloul gamelor tonalităților minore cu bemoli 73
§ 36. Variantele tonalităților majore și minore cu diezi și cu bemoli 74
§ 37. Tonalități ce depășesc 7 alterații constitutive. Procedee de construire a acestora pe alte sunete 75

Pag.

Cap. VI. Raporturile ce se pot stabili între tonalităţi

§ 38. Tonalităţi relative (paralele) 79
§ 39. Tonalităţi omonime 80
§ 40. Tonalităţi enarmonice 82
§ 41. Tonalităţi înrudite 84
§ 42. Intervale caracteristice în gamele majore şi minore . . . 88
§ 43. Rezolvarea intervalelor caracteristice 93

Cap. VII. Sistemul tonal cromatic

§ 44. Cromatismul 95
§ 45. Cromatismul în concepţia tonală 96
§ 46. Reguli generale de cromatizare 96
§ 47. Ortografia cromatizării gamelor 98
§ 48. Cromatizarea gamelor majore 100
§ 49. Cromatizarea gamelor minore 102
§ 50. Ortografia pasajelor cromatice 104
§ 51. Intervale diatonice şi cromatice 104

Cap. VIII. Modulaţia

§ 52. Modulaţia în sistemul tonal 108
§ 53. Modulaţia după puterea de afirmare a noului centru sonor 109
§ 54. Modulaţia după gradul de înrudire dintre tonalităţi . . 110

A. **Modulaţia la tonalităţi apropiate**

§ 55. Modulaţia din tonalitatea majoră la relativa sa minoră şi viceversa 112
§ 56. Modulaţia la dominantă şi la relativa acesteia 113
§ 57. Modulaţia la subdominantă şi la relativa acesteia . . . 115

B. **Modulaţia la tonalităţi depărtate**

§ 58. Modulaţia prin tonalităţi tranzitorii 117
§ 59. Modulaţia prin progresii sau secvenţe melodice 118
§ 60. Modulaţia prin schimbarea modului 121
§ 61. Modulaţia prin pasaje cromatice 122
§ 62. Modulaţia prin enarmonie 124
§ 63. Modulaţia bruscă 125

PARTEA IV

Teoria modurilor

Cap. IX. Sistemul modal

§ 64. Introducere în sistemul modal 129
§ 65. Clasificarea modurilor 130

Pag.

Sistemul modal diatonic

§ 66. Modurile antice greceşti 131
§ 67. Modurile medievale 134

Cap. X. Modurile populare diatonice

§ 68. Modul ionian 139
§ 69. Modul dorian 141
§ 70. Modul frigian 143
§ 71. Modul lidian 145
§ 72. Modul mixolidian 148
§ 73. Modul eolian 150
§ 74. Modul locrian 152
§ 75. Analiza modurilor diatonice pe bază de tetracorduri . . 154
§ 76. Funcţiunile sunetelor (treptelor) în moduri 156
§ 77. Construirea modurilor populare diatonice pe alte sunete . 157
§ 78. Armura modală 159

Cap. XI. Raporturile ce se pot stabili între modurile naturale

§ 79. Moduri relative 161
§ 80. Moduri omonime 162
§ 81. Moduri învecinate 163

Cap. XII. Sistemul modal cromatic

§ 82. Noţiunea de cromatism în concepţia modală 164

Moduri populare cromatice de stare majoră

§ 83. Majorul cu treapta IV urcată şi VII coborîtă . . . 165
§ 84. Majorul cu treptele II şi IV urcate şi VII coborîtă . . . 167
§ 85. Majorul cu treptele II şi VI coborîte (majorul dublu-armonic) 169
§ 86. Lidianul cu treapta II urcată 171
§ 87. Mixolidianul cu treapta II urcată 173
§ 88. Modul dominantei 174
§ 89. Alte moduri populare cromatice de stare majoră, mai rar întîlnite 176

Moduri populare cromatice de stare minoră

§ 90. Minorul cu treptele IV şi VII urcate (minorul dublu-armonic) 178
§ 91. Minorul cu treapta II coborîtă şi VII urcată 181
§ 92. Minorul cu treapta IV urcată 182
§ 93. Dorianul cu treapta IV urcată 184
§ 94. Modul micşorat cu sexta doriană 186
§ 95. Alte moduri populare cromatice de stare minoră mai rar întîlnite 187

Pag.

§ 96. Tetracordurile în modurile populare cromatice 188
§ 97. Construirea modurilor populare cromatice pe alte sunete 189
§ 98. Modulația în moduri 189
§ 99. Sinteză tono-modală a gamelor și modurilor heptatonice construite pe sunetul *do* 193

Cap. XIII. Scări și moduri cu mai puțin de 7 trepte în componența lor

§ 100. Sisteme oligocordice (de 1, 2, 3 și 4 sunete) . . . 197
§ 101. Scări pentacordice și hexacordice 201
§ 102. Pentatonica anhemitonică 202
§ 103. Construirea pentatonicii pe alte sunete 204
§ 104. Armura scărilor pentatonice 205
§ 105. Forma îmbogățită a pentatonicii 209
§ 106. Pentatonica hemitonică 210
§ 107. Pentatonica mixtă 213

Cap. XIV. Sisteme atonale

§ 108. Generalități 216
§ 109. Gama hexatonală 218
§ 110. Moduri cu transpoziție limitată 221
§ 111. Atonalismul 223
§ 112. Dodecafonismul 225

PARTEA V

Principii teoretice complementare

Cap. XV. Transpoziția

§ 113. Transpoziția scrisă 232
§ 114. Transpoziția orală *(a prima vista)* 233
a. Transpoziția fără schimbarea cheilor 234
b. Transpoziția cu ajutorul schimbării cheilor . . . 235
§ 115. Transpoziția în cazul cînd pe parcurs se schimbă armura 239
§ 116. Transpoziția la tonalități ce depășesc 7 cvinte diferență 240
§ 117. Transpoziția în lucrările atonale și cele notate fără armură 241

Cap. XVI. Note melodice (străine de acord)

§ 118. Notele de pasaj (trecere) 242
§ 119. Broderiile 245
§ 120. Întîrzierile (suspensiile) 246
§ 121. Apogiaturile 248
§ 122. Anticipațiile 249
§ 123. *Échappée*-urile 250

Pag.

Cap. XVII. Note ornamentale

§ 124. Apogiatura ornamentală 252
a. Apogiatura scurtă (simplă, dublă, triplă, multiplă) . 252
b. Apogiatura lungă 257
§ 125. Mordentul 259
a. Mordentul simplu 259
b. Mordentul dublu 261
§ 126. Grupetul 263
§ 127. Trilul 270
§ 128. Arpeggiato 277
§ 129. Glissando 279
§ 130. Portamento 282
§ 131. Fioritura 282
§ 132. Cadența melodică sau de bravură 283

Cap. XVIII. Abreviațiile scrisului muzical

§ 133. Semne de repetiție (repriza) 290
§ 134. Semne de trimitere 292
§ 135. Prescurtări de natură metrică 292
§ 136. Prescurtări de natură ritmică 294
§ 137. Alte semne de prescurtare a scrisului muzical . . . 296

Cap. XIX. Alte elemente ale expresiei în interpretarea muzicală

§ 138. *Legato*, semn de expresie, de frazare, melismatic și *legato* francez 298
§ 139. Punctul, semn de expresie. *Staccato, staccatissimo, mezzo staccato* 301
§ 140. Accentul melodic (culminația în melodie), ictus, preictus, postictus 304
§ 141. Accentul melodic provenit din text 306
§ 142. Fraza melodică. Elemente de sintaxă în melodie. . . . 308